HAZİRAN 1992 SAYI: 79 8000 LİRA (KDV dahil)

SANAT ADAM

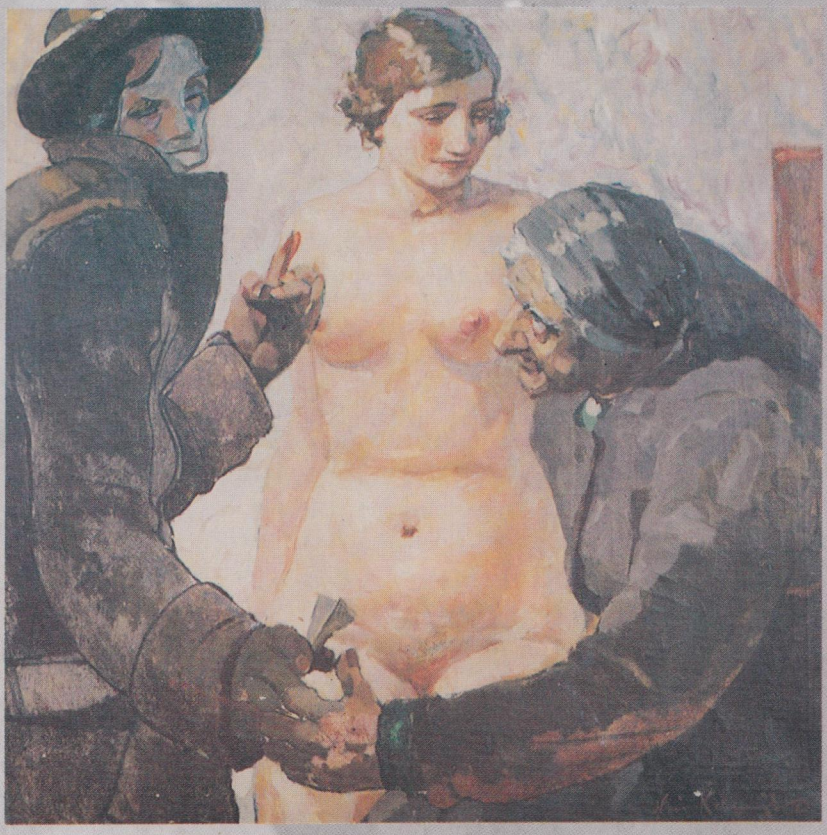
TÜRK ELEŞTİRİ TARİHİ
Memet Fuat

ELEŞTİRİ GÜNLÜĞÜ
Fethi Naci

ATATÜRK DEVRİMİNİ TANIMLAMA DENEMESİ
Doç.Dr. Sami Selçuk

"YATAR BURSA KALESİNDE"
Asım Bezirci

ARKADAŞ'LA YENİDEN BULUŞMA
Vakur Kayador



oktay rifat

Bir Kadının Penceresinden

roman

"Kirli işlerin kokusu, İstanbul'un havasında yerel esintilere karışarak, ağır ve sinsi, mahalle aralarına dek yayılıyor, sıva deliklerinden, aralıklardan, eşiklerden odalara, mutfaklara, eşyaya, gündelik yaşama siniyordu. Anlayamıyordu Filiz ama kokuyu alıyordu. Olmuş bir kan çıbanından geliyordu sanki koku. Gazeteler çalan çırpanların, devlet hazinesini soyanların, komandoların, şeriatçıların, öldürülen gençlerin öyküleriyle doluydu. Kimi insanlar yine eskisi gibi yaşayıp gidiyorlardı. Rakı içiyor, yönetimi eleştiriyorlar, atıp tutuyorlar, sonra geceleri yan gelip sabaha dek horul horul uyuyorlardı. Bu farfaraların başına bir iş gelmediği, gelmeyeceği belliydi. Buna karşılık bir kıyım vardı içten içe ve kimi zaman açıktan açığa. Kimdi, kimlerdi bu kıyıma uğrayanlar!"

(Bir Kadının Penceresinden)

Oktay Rifat'ın (1914-1988) bu romanı 1975 Türkiye'sinin İstanbul'unda, bir aydınlar çevresinde, üç çocuklu soğuk bir kadının genç bir devrimciyle yaşadığı aşkı anlatıyor. Kadının dar açısından dışarı taşmamaya özen gösterilerek anlatılan olaylarda kişisel dramlar sergilenirken, Türk toplumunun belli bir dönemde yaşadığı toplumsal dram da belirginleşiyor.

çıktı!

ADAM

değerli kitaplar yayımlar.

ADAM SANAT

Sayı 79, Haziran 1992

Sahibi: Anadolu Yayıncılık A.Ş. adına İnci Asena
Genel Yayın Yönetmeni: Memet Fuat
Sorumlu Yazı İşleri Müdürü: Sevgi Tuncel
Genel Yayın Yönetmeni Yardımcısı: Turgay Fişekçi

TÜRK ELEŞTİRİ TARİHİ	5	Memet Fuat
ELEŞTİRİ GÜNLÜĞÜ	12	Fethi Naci
ATATÜRK DEVRİMİNİ TANIMLAMA	28	Doç. Dr. Sami Selçuk
"YATAR BURSA KALESİNDE"	31	Asım Bezirci
BİR SAYIM-DÖKÜM DENEMESİ	37	Orhan Barlas
NACİ KALMUKOĞLU	42	A. Celal Binzet
ARKADAŞ'LA YENİDEN BULUŞMA	49	Vakur Kayador
ALTIN DAL	60	John B. Vickery
"ÖTEKİ KRALLIK"	77	Özdemir İnce

ŞİİR

Can Yücel, 10-11; Osip Mandelştam, 17; Erdal Alova, 22-23; Haydar Ergülen, 40; Oğuzhan Akay, 41; Murathan Mungan, 51; İnci Asena, 55; Mehmet Yaşın, 57-59; Yeşim Salman, 63; Öner Ciravoğlu, 66; Sunay Akın, 69; küçük İskender, 71; Akgün Akova, 79.

BU SAYIDAKİ RESSAM

Naci Kalmukoğlu; 27, 30, 42-48.

KAPAK

Düzenleyen: Merkez Ajans; **Resim:** Naci Kalmukoğlu, Esir Pazarlığı.

ADAM SANAT Aylık Sanat Dergisi; **Yönetim Yeri:** Büyükdere Caddesi, Üçyol Mevkii, 57/3, 80725 Maslak, İstanbul; Tel: 276 23 30; **Yazışma Adresi:** P.K. 158, 80622 Levent, İstanbul; **Dizgi:** Anadolu Yayıncılık A.Ş. Dizgi Birimi; **İç Baskı:** Şefik Matbaası; **Kapak Baskı:** Ana Basım; **Dağıtım:** Birleşik Basın Dağıtım A.Ş.; **Abone ve Eski Sayılar;** Büyükdere Caddesi Üçyol Mevkii, 57/3, 80725 Maslak, İstanbul, Gönderilen yazılar basılsın, basılmasın geri verilmez. **ABONE KOŞULLARI:** Yıllık (12 sayı) 96.000 TL. Altı aylık 48.000 TL. Yurtdışı 60 DM; **İLAN KOŞULLARI:** Kapak içi (siyah-beyaz) 1.500.000 TL; İç tam sayfa (siyah-beyaz) 1.200.000 TL, yarım sayfa 700.000 TL, çeyrek sayfa 400.000 TL; çeyrek sütun etiket yayın ilanları 150.000 TL. Fiyatı 8000 TL. (KDV'li); Kıbrıs 10.000 TL.

NÂZIM HİKMET KÜLTÜR VE SANAT VAKFI

NÂZIM HİKMET ŞİİR ÖDÜLÜ

Katılma Koşulları:

1. Adaylar ödüle, hiçbir yerde yayımlanmamış beş şiirle katılabilirler.
2. Adaylara yönelik yaş ve konu sınırlaması yoktur.
3. Ödül, Türk vatandaşı olmayan şairlere de açıktır. Ancak şiirlerin Türkçe yazılması zorunludur.
4. Şiirler daktilo ile birer aralıklı ve 8 nüsha olarak gönderilecektir.
5. Başvurular, kapalı zarf içinde bulunan isim ve kısa bir özgeçmiş ile birlikte Vakfın aşağıdaki adresine postayla yapılacaktır. Dosyaya ve zarfa altı rakamlı bir rümuz konulacaktır. (Postadaki kaybolmalardan vakıf sorumlu tutulamaz.)
6. Son başvuru tarihi 1 Kasım 1992'dir. Sonuçlar 10 Ocak 1993 günü açıklanır.
7. Seçici kurul değerlendirmesini, her şiire 100 üzerinden verilecek puanlama ile yapacaktır.
8. Seçiciler Kurulu ödülü tek bir şaire verebileceği gibi, iki şair arasında paylaştırma yolunda karar da alabilir. Ayrıca mansiyon ya da özendirme ödülü verebilir.
9. Ödül için yapılan başvurular kesinlikle açıklanmayacak, sadece ödüllendirilen şairlerin adları açıklanacaktır.
10. Nâzım Hikmet Kültür ve Sanat Vakfı Yönetim Kurulu üyeleri yarışmaya katılamazlar.
11. Seçici Kurul, Ataol Behramoğlu, Asım Bezirci, Konur Ertop, Attilâ İlhan, Alpay Kabacalı, Şükran Kurdakul ve Ahmet Oktay'dan oluşmaktadır.
12. Ödül kazanan şaire;
    a) Plaket, belge ve Nâzım Hikmet'in sekiz ciltten oluşan şiir kitapları verilecektir.
    b) Beş formaya kadar kitabının telifi ödenerek basımı gerçekleştirilecektir. (Vakıf, mansiyon ya da özel ödül alan şairin kitabını basıp basmamakta serbesttir.)
    c) Foça'da bulunan NÂZIM HİKMET Kültür ve Sanat Vakfı FERİT OĞUZ BAYIR Yazarlar Evi'nde bir hafta konuk edilecektir.
13. Ödüller, 15 Ocak 1993'te düzenlenecek törenle verilecektir.

Başvuru adresi: General Yazgan sok. Mehti Bey apt. 10/10
80050 Tünel-İstanbul Tel: (1) 252 63 14-15

TÜRK ELEŞTİRİ TARİHİ

Memet Fuat

Dizgeli bir yaklaşımla ele alınmayınca, bir türlü arkası kesilmiyor : Türk yazınında eleştiri birkaç eleştirmen adı anılıp geçilebilecek bir etkinlik değil. Başka türlerde ünlenmişlerin bu alandaki çalışmaları bir yana, salt eleştiriyle uğraşanları bile "birkaç" yazıya sığdırmak olanaksız.

1940 kuşağını gözleyen Fahir Onger'in hiç değilse adını anmıştık, İkinci Yeni'lerin çıkış günlerindeki kuramcı Muzaffer Erdost'dan tek satır olsun söz etmedik. Oysa "Pazar Postası" çevresinde şiirimizi dönüştüren bir kuşağı en yakından izleyen eleştirmendi. Sonra "A" dergisiyle gelen eleştirmenler : Doğan Hızlan, Konur Ertop... Uzun süre her hafta yazınımızla gazete okurları arasında şiirli bir köprü kuran Rauf Mutluay... Yeni bir eleştiri anlayışının uygulayıcısı Bedrettin Cömert... Araştırma alanı olarak tiyatroyu seçmeden önceki yazın eleştirmeni Metin And... Üniversitelerdeki eleştirmenler söz edilirken kesinlikle unutulmamaları gereken Suut Kemal Yetkin, Mehmet Kaplan... Başka alanlara kaymış, yazınsal eleştiriden uzaklaşmış olsa da, her zaman yuvaya dönüşü büyük umutlarla beklenen Murat Belge... Bir felsefeci titizliği, yetinmezliğiyle yazdığı kapsamlı denemeleri kuramsal yazın eleştirisine de uzanan Nermi Uygur... Hepsi birbirinden değerli adlar... Eleştiriyi erken bırakmalarına üzüldüğümüz Eser Gürson, Mehmet Ergün, Mustafa Öneş... Aziz Çalişlar'dan Hasan Bülent Kahraman'a son kuşakların eleştirmenleri... Arada, çalışkan, tutarlı Atilla Özkırımlı... Daha nicelerinin adlarını bile anma olanağı bulamadık.

Türk eleştirisi üzerine enine boyuna çalışmalara, iyi düzenlenmiş seçme kitaplarına gereksinim olduğu kanısındayım. Dergilerde, yavaş satıldıkları için, tükenince yeniden basılmayan kitaplarda kalmış ne güzel yazılar var... Bunların derlenmesi, ortaya çıkarılması, eleştirimizin hem değerinin bilinmesine, hem de gelişmesine son derece yararlı olur.

Eleştirmenleri, yalnızca eleştiri, deneme yazıları yazanları çok aşan bir birikim söz konusu.

Örnekse geçen yazımda şair eleştirmenlere değinirken, Cemal Süreya, Ahmet Oktay, Özdemir İnce, Enis Batur için, "Deneme de, inceleme de

yazsalar eleştirmen nitelikleri açık açık görülüyor," demiştim. Eleştirmen sayılabilecek şairlerimiz bu kadar mı? Vecihi Timuroğlu; *Nâzım Hikmet'in Şiiri* adlı kitabına TDK Eleştiri Ödülü verilen Afşar Timuçin; Güven Turan; Hilmi Yavuz; *Bir Şiirden*'iyle Turgut Uyar... En başta da Attilâ İlhan...

Ya Nâzım Hikmet? Şiirlerinde, gazete yazılarında, mektuplarında, sanatlar üzerine, yazın üzerine söyledikleri topluca ele alınırsa, Nâzım Hikmet de girer mi şair eleştirmenler arasına? Aziz Çalışlar'ın derlediği *Sanat ve Edebiyat Üstüne* adlı kitaba bakarak bu soruya "Evet" diyebiliriz. Kendi şiirini açıklamaktan fazla bir şeydir Nâzım Hikmet'in yaptığı. Başkalarını da etkilemiş midir, bilmem, ama ben çıkış noktamın, ilk kaynağımın bu şairin şiirleri, yazıları, mektupları olduğunu söyleyebilirim. Ondan çok şey aldım.

Bu konuda ilginç bir de anım var : 1951'de "Yeryüzü" dergisinde yayımlanan bir yazımda, "Şimdi siz benim için, acaba sanat yapıtı ile diş fırçası arasındaki ilişkiyi bilmiyor mu diye düşüneceksiniz. Biliyorum bilmesine. İkisi de reklam istiyor," diye sanat yapıtı ile diş fırçasını aynı kefeye koymamı, Attilâ İlhan gırgıra alarak "acayiplik" diye nitelemişti. Oysa çok sevdiği ustası Nâzım Hikmet'in bir mektubundan alınmaydı o söz :

"Sakın kızma, malum ya pazar-mal istihsali nizamında — maalesef de olsa gerçek olarak — edebiyat da bir çeşit maldır ve diş macunu gibi, bir hikâye kitabının da reklamı yapılması — kepazeliği — bir zarurettir." (*Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar*, Adam, s. 69)

Attilâ İlhan bilmez mi bunun böyle olduğunu? Bilir de, o sözümü gırgıra almasının nedeni, "Eleştirme'nin E'si" başlıklı yazısına karşı "Eleştirinin L'si"ni yazmış olmamdı. (O zaman "Tenkid'in T'si", "Tenkidin E'si" diyorduk.) Neyse, arkasını getirmediydi bu tartışmanın, bir "küçük not"la değinip bıraktıydı.

Attilâ İlhan'la aşağı yukarı aynı yıllarda girdik yazın dünyasına. 1946 CHP Şiir Yarışması'na katıldığında adı duyulmamış, genç bir şair adayıydı. Cahit Sıtkı Tarancı ile Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın arasında ikinci olunca, birdenbire ünleniverdi. Toplumsalcı, atak, dilinde halkın sözleri... Kuşağımızın başarı simgesi gibiydi: Şiirinin gücüyle bütün engelleri yıkıp geçmişti. İstanbul Hukuk Fakültesi'nde okuyordu. Binlerce dizelik uzun şiirleri, destanları varmış diye duyardık. 1950'lerin ilk yarısında ise "Pazar Postası", "Kaynak", "Seçilmiş Hikâyeler", "Yeni Ufuklar", "Mavi", "Yeditepe" gibi dergilerde yazdığı yazılarla eleştiri alanında da öne çıktığı görüldü. Daha işin başında belliydi ses getiren bir eleştirmen olacağı. Şu sözleri "Yeryüzü" dergisinin 1 Aralık 1951 tarihli sayısında yayımlanan bir yazımdan alıyorum :

"Bizim eleştirmenlerimiz kimler? Doğrusunu isterseniz, kendini bütünüyle bu işe vermiş olan yok gibi. Hele bir düşünün, şu son ayların en güzel eleştiri yazılarını kim yazdı? 'Kaynak' dergisini okuyorsanız, Attilâ İlhan diyeceksiniz. Öyle ama Attilâ İlhan eleştirmen değil, şair. Demek ki doğru dürüst düşünen, kafası işleyen bir şair kalemi eline aldı mı, eleştirmenlerimizi geride bırakabiliyor." (*Unutulmuş Yazılar*, Broy, s. 13)

1951'de böyle, ama 1955'e varıldığında, Attilâ İlhan "sosyal realizm" kavgasını vermiş, dergiler dolusu yazılarıyla "Neden şair? Neden eleştirmen değil?" sorusunun ötesine bile geçmişti.

Türk yazınında "Mavi Hareketi" diye sözü edilmeye değer, etkili bir hareketin olduğuna hiçbir zaman inanmadım. "Maviciler" deyince Attilâ İlhan'a ayak uyduramayan, başaramayacakları bir işe heveslenip daha ilk engelde ufalanıp dağılıveren, işin bilincine varmamış gençler gelir gözümün önüne. Ama Türk eleştirisinde Attilâ İlhan'ın önemli bir yeri olduğunu, çeşitli dergilerde direnerek yürüttüğü "sosyal realizm" tartışmasının yazın çevrelerini aşan yankılar uyandırdığını kimse yadsıyamaz.

Sağdan bakanlar, Peyami Safa, Mehmet Kaplan, Behçet Kemal Çağlar gibi yazarlar, "sosyal realizm"i "sosyalist realizm"le karıştırıp Attilâ İlhan'ı "Moskova ajanı" olmakla suçlamışlardı. Peyami Safa 18 Mayıs 1955 tarihli "Milliyet"de şöyle yazıyordu :

"Nedir bu sosyal gerçekçilik.

"Bu, Moskova'nın resmî sanat görüşüdür. Yabancı memleketlerin sanat ve gençlik çevrelerine sokulmaya çalışan bu bozguncu nazariyeye göre, sanatkâr, içinde yaşadığı cemiyetin dâvalarından başka hiçbir mevzua el atamaz. Bu dâvaların başında da köylünün ve işçinin sefaleti vardır. Sovyetlerin son muharrirler kongresinde, yine bu sosyal gerçekçilik üzerinde konuşulmuştur."

Kısacası, Attilâ İlhan'ın "sosyalist" diyemediği için (bu sözcüğü kullanmak çok sakıncalıydı), "sosyal" dediği düşünülüyor, "sosyal realizm" adı altında, Jdanov'un ünlü konuşmasında SBKP adına öne sürdüğü görüşleri, olduğu gibi, dilimize aktardığı sanılıyordu.

Oysa soldan bakanlar da, "sosyal realizm"e, dolayısıyla Attilâ İlhan'a, "sosyalist realizm"den uzaklaştığı, işi ulusalcı bir çizgiye saptırıp sulandırdığı için karşıydılar.

İkinci Yeni akımının 1950'lerin ortasında başladığı düşünülürse, "sosyal realizm" tartışmalarının yazınımızı etkilemediği kendiliğinden ortaya çıkar. Attilâ İlhan buna baskıların neden olduğu görüşündedir:

"Benim Kaynak gibi, Yeni Ufuklar gibi, Mavi gibi, Seçilmiş Hikâyeler gibi edebi dergilerde sürdürdüğüm toplumsal gerçekçilik hareketi, 'moskof propagandası' olarak damgalanmıştır. Bunun, özellikle harekete ilgi duyan genç sanatçıları (o tarihte onlara Maviciler deniyordu) ürküttüğünü, dolaylı olarak 'ikinci yeni' denilen anlamsız harekete neden olduğunu sanıyorum." (*Gerçekçilik Savaşı*, Yazko, s. 237)

Ne var ki yalnızca İkinci Yeni akımının yaygın etkilerine kapılıp giden gençler değil, yetişkinler, solculuktan kovuşturulmaya alışık olanlar da etkilenmediler "sosyal realizm"den. Giderek bu şair eleştirmenin kendi şiirini de savunduğu ilkeler doğrultusunda geliştirmediğinin görülmesi tartışmalara yol açtı.

Attilâ İlhan'ın eleştirmenliği "sosyal realizm" çerçevesinde kalmış değildir. Her zaman, her yerde irdelenecek konular bulmuş, rahat anlatımı, etkili

üslubuyla bunların üstüne gitmiştir. Onun için de hep elinin altında bir dergi olmasını ister, ya bir dergiyi doğrudan yönetir, ya da denetimine alıp yönlendirir.

Düşüncelerine katılınsa da, katılınmasa da, çağdaşı yazarlara yaklaşımı beğenilse de, beğenilmese de, Attilâ İlhan'ın, şiir alanında olduğu gibi, eleştiri alanında da, varlığı, önemi yadsınamaz. Bu şair eleştirmen her zaman ilgiyle izlenmiştir.

Peki, neden yıllar yılı hiçbir dergide birlikte çalışmadık? Benim yönettiğim dergilerde o yazmadı, onun yönettiklerinde de ben yazmadım. Sanırım karşı çıktığı yazın anlayışının savunucusu olduğuma inanıyordu. Başarılı sanatçılara gösterdiğim yakınlığı, onların sanat anlayışlarına yakınlık diye değerlendirmekteydi. Ama bütün bunların ötesinde, asıl ayrılığımız eleştiri anlayışlarımızdan kaynaklanıyordu.

Attilâ İlhan bir kavga eleştirmenidir. Karşısındakinin güzel yanlarını aramaz, görse de sakınmaz. Önemli olan kavgada üste çıkmaktır. Kavgada üste çıkmak için de her yol geçerlidir.

Ben, tam tersine, kafası kafama uymayanların da güzelliklerini görmeye çalışırım, ararım.

Hiç unutamadığım ayaküstü bir konuşmamızda, eleştiri anlayışlarımızdaki ayrılığı tam bir açıklıkla özetleyivermişti : "Böyle eleştirmenlik olmaz," demişti gülerek, "çirkef atacaksın, ne kadar temizleseler, gene de izi kalır..."

Yazın dünyasına aynı yönden bakmış olsak da, eleştiri anlayışlarımızdaki temel ayrılık bizi birbirimize hep uzak tuttu.

Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi'ni yayımladığımda da, yönettiği dergi adına, düşman topraklarına casus sokar gibi, amacını son dakikaya kadar gizleyen bir konuşmacı gönderişi, sonra da, Necip Fazıl'ın "Büyük Doğu"da yaptığı türden düşsel bir mahkeme kurarak savcılığını üstlenişi, yaptırdığı konuşmayı "söz savunmanın" diye yayımlayışı unutulmaz bir anıdır.

Daha başka kurnazlıklar da yaşadım Attilâ İlhan'la yazışmalarımızda, ama bunların etkisini taşımıyorum. Yalnız şiirini değil, kendine özgü üslubuyla ta tepelerden yazdığı eleştirilerini de severim.

Son yıllarda Attilâ İlhan'la ilgili (ne yazmıştım, bilmiyorum, belki "Mavi" üzerine tartışmamız yüzünden) bir okur mektubu almıştım : "Attilâ İlhan'a çok yükleniyorsunuz, kendisi şu günlerde hasta, ona bir şey olursa ben size gösteririm," diye özetlenebilecek bir mektup. Bu mektubu gönderen, Attilâ İlhan'ı seviyor, ama pek tanımıyordu. Tartışmaların onu üzmeyeceğini, tersine canlandıracağını bilmiyordu.

Geçenlerde de Enis Batur'la ilgili bir yazım için, daha yumuşak, ama benzer bir mektup aldım. Onu yazan da sevgi dolu bir okurdu : Enis Batur'u seviyor, toz kondurulmasın istiyordu. İyi de, eleştirinin görevi başka ne olabilir? Birtakım aksaklıklar görüyorsanız, onları göstereceksiniz. Bunu sevgisizlik diye nitelememek gerekir. Ben Enis Batur'u yalnızca ilgiyle izlemenin ötesinde — kendisi duymasın — yararlanarak okuyorum. Eleştiride oldukça yüksek bir düzeye ulaştığı kanısındayım. Şiirde ise daha bunu söyleyemem. Yaşıtları arasında sivrildiği bir gerçek, ama çok güçlü bir şiir birikiminin ardından geliyor. Enis Batur-sever okurum üzülmesin, eleştiri

değil, suskunluktur sanatçılara asıl ağır gelen.

Bir ara, 1960'larda, kimi genç sanatçılar, Attilâ İlhan'ın eleştirilerine, sataşmalarına yanıt vermeyerek, susarak, onu üzmek yolunu denemişler, bir tür tartışma boykotu uygulamışlardı. Bundan belki Attilâ İlhan'ın haberi bile olmamıştır. Ama ilginç bir davranıştı.

Sanatçılar okunmak, izlenmek, eleştirilmek, tartışılmak isterler. Boş övgüler, hayranlıklar kimseyi bir yerden bir yere taşımaz. Neredeyseniz orada kalırsınız.

Şair eleştirmenlerden söz ederken Attilâ İlhan'ı anmamış olmam büyük bir eksiklikti.

Hilmi Yavuz'u da öyle...

Felsefe ve Ulusal Kültür 1975'de yayımlanmış; şairin ikinci şiir kitabı *Bedreddin Üzerine Şiirler*'in yayımlandığı yıl. *Roman Kavramı ve Türk Romanı* ise 1977'de yayımlanmış; şairin üçüncü şiir kitabı *Doğu Şiirleri*'nin yayımlandığı yıl. Sonra yavaş bir tempoda şiir kitapları gelmiş: *Yaz Şiirleri* (1981); *Gizemli Şiirler* (1984); *Zaman Şiirleri* (1987). Bu altıncı şiir kitabının yayımlandığı yıl, 1987'de, Hilmi Yavuz'un, denemelerini, eleştirel yazılarını bir dizi kitapta topladığı, bu arada, eski kitaplarında yer alan yazılarından bazılarını gözden geçirip yeniden yazdığı görülüyor : *Felsefe Üzerine; Yazın Üzerine; Kültür Üzerine* adlı üç kitabı birbiri ardına yayımlanıyor. Ertesi yıl, 1988'de ise, *Denemeler ve Karşı Denemeler* ekleniyor bunlara.

Kitaplarının yayımlanış sıralamasından anlaşıldığı gibi, Hilmi Yavuz şairlikle eleştirmenliği iç içe sürdürmekte. Düzyazıları da şiiri gibi büyük bir titizliğin izlerini taşıyor.

Eleştiri dünyamızda şöyle bir dolaşmak, eleştirmenlerimizin kendileriyle pek ilgilenmediklerini düşünmeme yol açtı. Eleştirimiz önemsenmemiş, ele alınmamış. Değil bugünkü yaygın, çok yönlü görünümü yansıtmak, bir eleştiri tarihçemiz bile yok. Türk Eleştiri Tarihi'ni yazmak, eleştiri antolojileri düzenlemek, öbür türlere olduğu kadar bu türe de eğilmek gerekir. O zaman Türkiye'de eleştirinin olup olmadığı, ya da ne kadar olduğu ortaya çıkacağı gibi, gelişmesi de büyük oranda hızlanacaktır kanısındayım. □

JOHN BERGER

Ve Yüzlerimiz, Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü
Şiirin Saati

ADAM YAYINLARI

Can Yücel

ASLIN ASTARI

Bu cihanın aslını bilmiyoruz,
Ondandır Kerem Aslı'ya âşık...
Çırıl-çırıl-çıplak olayım derken,
Giyer miydi yoksa o doğal gazdan gömleği?..
Yakar yıldızlara karşı çoban ateşini,
Kestane filan patlatır, ısıtırdı bacaklarını...
Sonra atlar Vuslat denen ata,
Ki aynı zamanda avrattır,
Doludizgin giderdi aslolan meçhule,
Bilmenin bilmek olmadığını bilmekle...
Astarte denen tanrıça astar değildi
Müzelik bir aşk kaftanına

İLÂHİYAT

Mehmed'in anası Meryem
İsa'nınki de diyelim Emine
İkisinin de seviştikleri bir ilâh falan
Veya hiç kimse...
Ama kimse aklına getirmiyor ki
Kutsal kitaplar nerden gümüş olduğu meçhul
Gümüşü bir kalemle beyaz bir kâğıdın
Çiftleşmesi sayesinde yazılmıştır
Sözlü muhabbetlerini saymıyorum elbet

AMGA

Biz Buz Çağı'nın üstünde oturmuş yazıyoruz
Zenci bir kalemle Afrika'dan sıcak,
Eriyor buz
Şairlerin tuhaf damgası budur

YAZMA - OKUMA

Yazılmayan bir şeyi yazıyoruz
Olmayan bir vezinle
Tutmayan kafiyeyle
Yazıyoruz günahlarımızı
Okunmayan bir abeceyle
Yazıyor
Ve birbirimizin canına okuyoruz

KOKUSAL

Ölüm korkusu aslında bir kokudur
Bahara buhurdan bir Lokman
Toroslar'da bir Elif bir Karacaoğlan
Ölüm korkusu bir daha yaşamayacağına dair
İnce bir kekik kokusudur

BAY-KAY

İşte bu rüzgâr ki bahar
Kapıyı çıtırdatan,
Morsalkımdan düşen çiçek tanesi kadar

ELEŞTİRİ GÜNLÜĞÜ

Fethi Naci

"Peygamberin Son Beş Günü"ne Devam

İstanbul, 8-17 Nisan 1992

IV

Peygamber'in "marksistliği": Peygamber'in marksistliğinin nasıl başladığını biliyoruz: Önce, "yazın öğretmeni"nin etkisiyle "ozan olmaya" karar veriyor, "başta Nâzım Hikmet olmak üzere, toplumcu ya da toplumsal gerçekçi ozan ve yazarların yapıtlarını yercesine okuyarak onların açtıkları çığırdan gitmek istiyor."; sonra, İktisat Fakültesi'nde tanıştığı ve evlendiği Feride'nin "rahle-i tedris"inden geçiyor: Feride, Rahmi Sönmez'le Fehmi Gülmez'e marksizm dersleri veriyor; ne var ki Rahmi, "işittiği her tümceyi tek tek anlamasına karşın, bunları birbirine bağlamakta zorluk çekiyor". Bu arada aşk şiirleri yazıyor Feride için, ama Feride bir devrimciye aşk şiiri yazmanın yakışmayacağını söylüyor, yırtıp atmak zorunda kalıyor o şiirleri — yaşamından çıkardığı o şiirleri. Şair olmak istiyor Rahmi, aşk şiiri yasak, ne yazsın? Feride'nin derslerinden öğrendiği marksizmi açıklayan bir "özeti kâğıt üzerine şiir gibi" işliyor, bunu yapabilmek için "o güne değin dinledikleri Marx açıklamalarını iki kez üst üste" özetlettiriyor Fehmi Gülmez'e. (Çocukken de öyleydiler: Rahmi'nin belleği güçlüydü ama "kafasını biraz zorlamasını gerektiren bir konuyla karşılaştı mı zınk diye duruveriyor", Fehmi Gülmez' den yardım istiyordu : Sonraki durumları çocukluklarından belliydi: Kafası işleyen Fehmi, büyük bir kapitalist oluyor; belleği güçlü Rahmi de bir garip "marksist ozan"...) O "şiir gibi özet"in çok beğenilmesinden sonra "marksçı kuramı somutlaştırmaya çalışan şiirler" yayımlamayı sürdürüyordu Rahmi, daha doğrusu o "özet"in, o meyhane konuşmalarının kazandırdığı adla Peygamber.

Peygamber'in "marksizm" bilgisi, görüldüğü gibi, iki kaynaktan geliyor: Başta Nâzım Hikmet'in şiirleri olmak üzere edebiyattan, bir de Feride'nin derslerinden. Tahsin Yücel, Peygamber'in "marksizm" eğitimini bu noktada durdursaydı, Peygamber'e yaptırdığı "marksist" açıklamaları, yorumları, o bilgi düzeyindeki birinin yaptığını, dolayısıyla, bu açıklamaların, bu yorumların gerçek marksistlere mal edilemeyeceğini ileri sürebilirdi; oysa Tahsin Yücel'in yazdıklarından ("...kendisi her şey Jdanov'un dizgesi gibi düz, kolay,

çelişkisiz bir biçimde sürüp gitsin isterken..." -s.75) Peygamber'in marksizmi okumayı sürdürdüğünü biliyoruz. Feride, 1943'te ölmüştü; oysa Jdanov'un *Edebiyat, Felsefe ve Müzik Üzerine* adlı kitabının Rusçası 1947'de yayımlanmıştır, bizim kuşağın okumayı görev saydığı Fransızcası ise 1950'de! Ayrıca, 102. sayfada, Peygamber'in "yeni aldıkları (Kitaplar, dergiler.-FN) eski aldıklarına eklenince ülkenin en zengin sol kitaplığını" ("devrimin ve şiirin gerçek özünü — Bir de "sahte öz" mü var? — kavramak" için) oluşturduğunu okuyoruz. Zaman, 12 Mart 1971 sonrasıdır.

Tahsin Yücel'in Peygamber'e yaptırdığı yanlış yorumlardan, yanlış değerlendirmelerden birkaçı üzerinde durmak istiyorum.

a) Tahsin Yücel de roman kişilerinin — "zaman zaman" diyelim — yorumlarına katılıyor; *Dünya-Kitap*'taki konuşmasında şöyle diyor: "Birinci bölümün sonlarında Peygamber torunuyla konuşurken neden kızının ve torununun iyi devrimciler olmadığını, öyle yetiştiremediğini soruyor torununa. Nâzım'ın verdiği yanıt ("Nâzım'ın yanıtı" demek gerekmez miydi? "Verdiği yanıt", "verdiği cevap"ın çevirisi oluyor; oysa "cevap vermek"in karşılığı "yanıt vermek" değil, "yanıtlamak".) ilginç: 'Senin bize öğretmek istediğin şeyler (makinalaşma vb.) Amerikan düşü değil mi?' İşe bu açıdan bakınca sağla sol arasında bir ayrım kalmıyor. Oysa solun temel değerleri bunlar değil. Belki sağın da değil. Romanın böyle bir savı bulunmamakla birlikte, iki temel yönelişin birleştiğini görüyoruz. Bu bir yerde maddenin başdeğer durumuna getirilmesidir." Tahsin Yücel, Nâzım'a söylettiği sözlerle "sol"un görüşlerini dile getirdiğini düşünerek, "iki temel yönelişin birleştiğini görüyoruz" diyor. Oysa makineleşme (daha doğrusu, "sanayileşme"), 1917'yi gerçekleştiren toplumun o günkü geri kalmışlığı içinde de, Peygamber'in yaşadığı dönemde de, şu satırları yazdığım 1992 nisanında da hep toplumsal refahın ilk koşulu olmuştur. "İki temel yöneliş" birleşmiyor; çünkü kapitalizmde, ekonomik büyüme, "en çok kâr" amacına yöneliktir, bunun için, Tahsin Yücel'in deyişiyle kapitalizmde "madde, başdeğer"dir; oysa sosyalizmin — Tahsin Yücel gibi söylersek — "gerçek özü"ne göre makineleşme (sanayileşme), ekonomik kalkınma, "en çok kâr amacı"na değil, "insanların gereksinimlerini karşılamak amacı"na yöneliktir.

b) Peygamber, 1980 yılında, 12 Eylül'den sonra, "karşı kıyının her saniye biraz daha sıklaşan renk renk ışıklarına" bakıyor bir süre, Nâzım Hikmet'i anımsıyor: "*Sosyalizm / Elektrikleşmek / Demek!*" ve şöyle düşünüyor: "... sosyalizmin elektrikleşmek demek olduğu doğruysa, bu iş bitmiş demekti..." (s.125) Feride'den sonra da okumayı sürdüren Peygamber'in, edindiği bilgilere göre, Lenin'in "elektrik"le "sosyalizm" arasındaki ilişki üzerine devrimin ilk yıllarında söylediği sözün sanayiin enerji gereksinimiyle ilgili olduğunu bilmesi gerekirdi. Tahsin Yücel, bir nükte uğruna bir gerçeği harcıyor, bu bir; bir de önemli bir bilgi yetersizliğini ortaya koyuyor, bu iki: Türkiye'de, 1980'den çok önce, 1975'te, elektrik enerjisi ithali başlamıştı, ithal edilen miktar 1980'de, "karşı kıyıda her saniye renk renk ışıklar biraz daha sıklaşırken", 1.341.000.000 kilovat saate ulaşmıştı; daha sonra da yıllarca sürmüştü bu ithalat. Tahsin Yücel, Peygamber tipini sevdiğini söylüyordu yayımlanan konuşmalarda; insan, sevdiğine reva görür mü bunu...

c) Peygamber, "devrim sonrasının toplumunu" şöyle canlandırıyor

gözlerinin önünde: "Her şey tek yüzlü, tek yönlü, tek biçimli,..." Hep başkalarının söyledikleriyle, yazdıklarıyla düşünen, konuşan, yaşayan (ve ölen) Peygamber'in böyle bir konuda aklına gelecek ilk ad Nâzım Hikmet olurdu, Nâzım Hikmet'ten dizeler okurdu, (Sözgelimi *Şeyh Bedreddin Destanı*'ndan "Hep bir ağızdan türkü söyleyip" dizesiyle başlayan ve Türk komünistlerinin sık sık tekrarlamaktan hoşlandıkları o ünlü parçayı) ama Tahsin Yücel Nâzım Hikmet'te "marksist ozan" Peygamber'i yetesiye gülünçleştirecek dizeler bulamadığı için Peygamber'e o saçma sapan lafları ettiriyor!

d) Bir de "İktisat Fakültesi" konusuna değinerek "Peygamber'in marksistliği" bölümünü bitirmek istiyorum. (Aslında söylenecek çok şey var daha!)

Tahsin Yücel'in şanssızlığı Peygamber'in, Fehmi'nin, Feride'nin 1942-43 ders yılında yazıldıkları İktisat Fakültesi'nin o zamanki durumunu bilmemesi; bu satırların yazarının şansı ise 1945-46 ders yılında İktisat Fakültesi'ne girmiş olması. O üçlü fakülteyi bırakmasalardı, ben birinci sınıftayken onlar son sınıfta (yıl kaybetmemek koşuluyla) olacaklardı, aynı öğretim üyelerinden ders görmüş olacaktık. Bu öğretim üyeleri arasında — Tahsin Yücel'in hiç sözünü etmediği — Nazi Almanyası'ndan uzaklaşmak zorunda kalmış Yahudi profesörler vardı: Neumark, Kessler, Rustow, Isaac. Tahsin Yücel, romanının 20. sayfasında "Marx'ın adını anmadan...", 26. sayfasında "yalnızca marksçılığın değil, varlığını çağrıştırabilecek her şeyin yasaklandığı bir ortamda...", 28. sayfasında "hocalar, ağız birliği etmişçesine, Karl Marx'ın adını anmamakta dayattıkları..." diyor. Sözü uzatmadan somut iki örnek vereyim: Birinci sınıfta, iktisat tarihi dersinin sözlü sınavında, Prof. Ömer Lütfi Barkan (Tahsin Yücel, 20. sayfada, bu değerli bilim adamıyla alay ediyor!) bana "Marx'ın tarihî materyalizmi"ni sormuştu. Üçüncü sınıfta, iktisadî doktrinler tarihi dersinin yazılı sınav sorusunu Prof. Rustow, "Marx'ın temerküz nazariyesini anlatınız." biçiminde düzenlemişti. Bu hocaların marksist olduğunu söylemiyorum tabii, ama "marksizm"den de, Karl Marx'tan da söz ediliyordu — ama doğru, ama yanlış.

Bir de kaynak bulma konusu var. Fakülte'ye başladığım yıl, Beyazıt Kitaplığı'nda *Manifest*'i, Adoratski'nin *Diyalektik Materyalizm*'ini (galiba Bebel'in *Kadın ve Sosyalizm*'ini de) okumak mümkündü. (Fakülte'nin üçüncü ya da dördüncü sınıfında iken o kitaplar Beyazıt Kitaplığı'ndan kaldırılmıştı.) Kitapçılarda Lenin'in *Devlet ve İhtilâl*'i, *İşçi Sınıfı İhtilâli*, Engels'in *Cemiyetin Asılları* (Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni), Carlo Cafiero'nun (Doğru mu yazdım?) Suphi Nuri İleri çevirisi *Kapital* özeti satılıyordu. Bir arkadaşın Adana Halkevi Kitaplığı'ndan yürüttüğü Max Beer'in ünlü tarihini ikinci sınıftayken okuduğumu çok iyi anımsıyorum. (Asım Bezirci de anımsar o yılları, okuduğumuz kitapları.)

Bu bölümü bitirirken Peygamber'in marksist yorumlarındaki yetersizliğin — zaman zaman gülünçlüğün — Tahsin Yücel'in aynı konulardaki yetersizliğiyle doğrudan bağlantılı olduğunu, birçok sorunun ironi ile gerçeğin birbirine karıştırılarak verilmesinin (Mustafa Kutlu, *Dergâh*'ın mart 1992 sayısında, *Peygamberin Son Beş Günü* için yazdığı eleştiride, "Yazarın anlatımında neyin ciddi, neyin mizah olduğu pek anlaşılmaz." diyordu.) gerçek nedeninin bu yetersizlik olduğunu söylersem, sanırım, pek haksız sayılmam.

Tahsin Yücel öteki solculara nasıl bakıyor:

a) *Fehmi Gülmez*: Peygamber'in çocukluk arkadaşı. Fehmi de Feride'nin "rahle-i tedris"inden geçmişti, biliyoruz. *Gençlik yıllarında solcu*, sonra büyük kapitalist. Rahmi şiir yazarken Fehmi de eleştiri yazıyor. Rahmi gibi Fehmi de İktisat Fakültesi'ni bırakıyor, önce "gülünç bir aylık karşılığında" çalışıyor, sonra "büyük patron"un gözüne giriyor, "yaşamının başdöndürücü yükselişi" başlıyor, önce patronuyla ortaklaşa şirketler kuruyor, giderek büyük bir kapitalist oluyor, bankası bile var. Fehmi, üzerine apartman dikmek için Peygamber'den arsasını istediği (Arsanın üzerinde yer alacak daireleri Peygamber'le yarı yarıya paylaşacaktır.) zaman (Yıl, 1946. O yıllarda bu işler başlamış mıydı?) Peygamber'in "babamın evini kapitalistlere bırakamam" diyerek önerisini geri çevirmesi üzerine öfkeleniyor, "Peygamber'in elini bile sıkmadan çıkıp" (s.70) gidiyor; sonra, torun Nâzım tutuklanınca, 1980'de, 150. sayfada, yeniden romana giriyor: 34 yıl sonra. (Bu arada romanda zaman zaman adı geçmektedir Fehmi'nin.) Tahsin Yücel, Fehmi'ye, "bu çocukların silahlı eylemlerinin gerçekte patronlara ve sermayeye karşı olduğu düşüncesinde değilim. (...) ... bize bir şey yaptıkları yok. (...) ... kendilerine bizlerden çok daha yakın kişileri öldürüyorlar, yani patrondan çok, proletaryanın yanında yer alacakların sayısını azaltıyorlar. (Tahsin Yücel, 296. sayfada da, torun Nâzım'a — Peygamber'in düşünde —, "Biz suçluları öldürülmelerinin kolay olmasına göre seçiyoruz. (...) Senin kuşağın devrimciliği gördüğü işkenceyle, tutuklu kaldığı süreyle, yani başkasının kendisine yaptığıyla ölçüyordu; benim kuşağımın devrimciliğiyse, kendisinin başkasına yaptığıyla, yani öldürdüğü suçlu sayısıyla ölçülüyor." dedirtiyor. Tahsin Yücel'e yakışmayacak, kaba bir mizah!) (...) Çapraz ateşe tuttukları yaşlı hocaları düşünsene! (Yeri geldi: "Sağ terör" hakkında tek sözcük yok romanda!) Öte yandan, *bu çocuklar olağandışı yönetimleri getiriyorlar*, olağandışı yönetimler de, başkalarına pahalıya mal olsa bile, bizim işimize yarıyor her zaman, bize çalışıyor, gücümüzü artırıyor." (İtalik, benim. Tahsin Yücel, "bu çocuklar"ın gerçekte hangi "çocuklar" olduğunu öğrenmek istiyorsa — aklıma gelen ilk kitabı söyleyeyim — Yalçın Doğan'ın *Dar Sokakta Siyaset*'ine bakabilir.)

Tahsin Yücel'in böylesine "cynique" sözler ettirdiği Fehmi Gülmez, "yıllardır görmediği gençlik arkadaşı" ortadan kaybolunca onu aramaya başlar, "Sakarya'nın en ıssız köylerinden birinde" bulur, iki gözde hekimiyle yardımına koşar. Tahsin Yücel, 34 yıl Peygamber'i aramayan Fehmi'yi Peygamber'in yatağının başında ağlatır; Peygamber'in ısrarı üzerine, "çevredekilerin faltaşı gibi açılmış gözleri önünde", "komünistim, her zaman da komünist olarak kaldım." diye bağırtır. Peygamber ölünce, Fehmi, gençlik arkadaşına "göz kamaştırıcı bir cenaze töreni" düzenler. (Tahsin Yücel fırsatı kaçırmaz: "Bu arada, ülkenin kurtuluşunu ancak Fehmi Gülmez gibi aydın ve yurtsever sanayicilerin sağlayacağını savunan solcu düşünürler bile çıktı.") O kadarla da kalmaz Fehmi, "beş kişilik bir yazar ve araştırmacı kurulu"na çocukluk arkadaşı için bir kitap hazırlatmak ister.

Tahsin Yücel pek sevecen davranıyor Fehmi'ye, 34 yıl aramadığı bir çocukluk ve gençlik arkadaşı için Fehmi'nin bunları yapabileceğine inandırmak istiyor bizi.

b) *Matrakçı Maruf*: *Gençliğinde solcu*, sonra pezevenk. Rahmi'ye

"Peygamber" adını takan, "otuzluk (o yıllarda, tabii) felsefe öğrencisi, şakaya fazla düşkün olduğundan, ağırbaşlı solcular arasında pek" sevilmeyen biri. Peygamber 1946'da karşılaşıyor Matrakçı Maruf'la, "46 tevkifatı" hakkındaki bilgileri Maruf'tan alıyor. Sonra, tıpkı Fehmi'yle olduğu gibi, tam 34 yıl sonra karşılaşıyorlar Maruf'la. Bir pavyonda. Meğer eski komünist Matrakçı Maruf pavyon sahibi olmuş, pezevenklik yapıyor: "...patronlara kaçak içki, kaçak sigara, kaçak havyar, kaçak karı buldum, lokantalar, barlar, oteller açtım, sonunda köşeyi döndüm."

c) *Mujik Necmi*: Üç kere tutuklanmış bir şair. Hep "uzak ve ikircikli" bir hava içinde. Peygamber'in "Neden herkes bana böyle tuhaf bakıyor?" sorusuna verdiği cevapta, "eski tüfeklerin" hemen hepsinin "en az bir kez içeri" girmesine rağmen, meyhanelerde marksçılık dersleri veren, solcu dergilerde en hızlı kavga şiirlerini yayımlayan Rahmi Sönmez'in "kılına bile" dokunulmaması üzerine eski tüfeklerin "onun bir 'ajan provokatör' olmasından kuşkulandıklarını" açıklıyor, ama Peygamber'in "temiz, dürüst" olduğuna inandığını söylüyor, söylüyor ya, eklemeden de edemiyor: "Ama hiç içeri girmediğin de bir gerçek. Nâzım on iki yıl yattı." Arada bir bağıntı kuramayan Peygamber'in "Ne demek istiyorsun?" sorusuna Mujik Necmi bir soruyla cevap veriyor: "Ozanlığın daha sağlam bir ölçüsü olabilir mi?"

d) *Peygamber'in dergi çıkarmak için aradığı "kendi kuşağının solcu ozanları"*: "Eski dostlar o eski dostlar değildi artık: saçları kırlaşmış, ağarmış ya da dökülmüş, çenelerinin altına bir çene daha eklenmiş, göbekleri kucaklarına bohça gibi yerleşmiş, yüzleri yapay bir tabakayla kaplanmış gibi, biçim değiştirip donuklaşmış, gözlerinin parıltısı sönmüş, alabildiğine çirkinleşmişlerdi. (Bu alıntı 78'inci sayfadan; 90. sayfada 27 Mayıs 1960 dönemine geliyoruz: Rahmi, 1923 doğumlu olduğuna göre, 37 yaşında olmalı. Arkadaşları da öyle. 37 yaşında bu ne çöküş böyle!) (...) ... kimi babasının iş yerinde kasaya oturmuş, kimi kendi dükkânını açmış, kimi en ılımlı sola bile ateş püsküren, tutucu kenter gazetelerine kapılanmıştı; eski coşkusunu çoktan yitirmiş olmasına karşın, hâlâ şiir yazmakta direten biriyse, oğulları yaşındaki genç kenter ozanların dümen suyunda gidebilmek için, tutumuyla birlikte adını da değiştirmişti. (...) ... bunca yozlaşma tek bir sözcükle açıklanabilirmiş gibi, 'yaşam' deyip çıktılar işin içinden." Kısaca, hepsi birer enkaz.

e) *Genç solcular*: Gençler hakkında şunları söyletiyor Peygamber'e Tahsin Yücel: "... başlattıkları savaşın gereği olarak, lumpenliğe lumpenlikle, bilgisizliğe bilgisizlikle karşı koyuyorlar, düşmanın silahını kullanıyorlar, hepsi bu." Peygamber, Nâzım'ın odasında tek kitap göremeyince, "Ancak tarih bunu böyle gerektiriyorsa, ne denebilir ki?" diye düşünüyor. Peygamber'e göre, "...Nâzım'ın tutumu bile proletarya diktatörlüğünde kitabın pek yeri olmadığını... gösteriyordu." Romanın sonundaki düşte Peygamber'le torun Nâzım'ın konuşmaları: Peygamber sorar: "Öteki devrimciler neredeler?" Nâzım cevap verir: "O yaman devrimciler, o mangalda kül bırakmayan kuramcılar en güzel arabalara binip gittiler. (...) Çokları yeni efendilere bağlandı, bağlanamayanları da öldü ya da içerde." Peygamber sorar: "Peki, proleterler? Türk proletaryasının o yiğit insanları?" Nâzım cevap verir: "O yiğit insanlar Almanya'da, Hollanda'da, Belçika'da, Fransa'da sokakları süpürüyorlar, o güzel arabalara binip buraya geldikleri zaman da patron ayaklarına yatıyorlar." Peygamber

Osip Mandelştam

KİEV'İN SOKAKLARINDA

Kiev'in, o canavarın sokaklarında
Bir kadın kocasını arıyor.
Bir zamanlar tanırdık o kadını,
balmumu yanaklarını, kurumuş gözlerini.

Artık güzellerin falına bakmayacak çingeneler.
Konser salonu burada çalgılarını unutmuş.
Ana cadde boyunca beygir leşleri.
Morg kokuyor şehrin kibar semtleri.

Kızıl Ordu son tramvayla
şehrin dışına taşımış yaralılarını,
"Merak etmeyin, döneceğiz," diye sesleniyor
kan lekeli bir asker kaputu.

Voronej, Mayıs 1937

IŞIĞIN ÖRÜMCEK AĞI İÇİNDE

Işığın örümcek ağı içindeyim şimdi.
İnsanlar saçlarının bütün gölgeleriyle
ışığa, soluk mavi havaya, ekmeğe
ve Elbruz'un doruğundaki kara hasretler.

Ve kimseler yok bana yol gösterecek.
Tek başıma nereyi arayabilirim?
Gözyaşı döken bu parlak taşlar
Bizim dağlardan değil.

İnsanlar kendi gizleri olacak
ve onları sonsuza dek uyanık tutup
soluğunun parlak saçlı dalgasında yıkayacak
şiire hasretler.

Voronej, 19 Ocak 1937

Çeviren: Cevat Çapan

sorar: "Anlıyorum, şu lumpenleri söylüyorsun. Peki, burada kalanlar, yani gerçek Türk proleterleri?" Nâzım cevap verir: "Onlar yalnız ellerine geçecek paraya bakarlar,..." (Prof.Tahsin Yücel'le Prof.Gencay Gürsoy, bu son cevapta birleşiyorlar: "İşçi sınıfının ise, hiçbir ülkede, sömürülüp sömürülmediği ile fazla ilgilendiğini sanmıyorum. Bu sınıfın talebi biraz daha et, biraz daha içki, biraz daha Amerikan sigarası, taksitlerini biraz daha rahat ödeyebileceği birkaç parça zevksiz ev eşyası, bol kanallı bir 'aptal kutusu' (...). Gerisi kimsenin umurunda değil." Bkz. *Bir Resimaltı*, Broy Yayınları, 1991, ss. 7-8)

312 sayfalık kitapta "insanî değerleri" olan bir solcu yok. Türkiye İşçi Partisi'nin adı hiç anılmıyor. "İnsanî değerler" denince Tahsin Yücel'in aklına sadece gençliklerinde sol'a bulaşmış "büyük kapitalist" ve "cynique insan" Fehmi ile "pezevenk" Matrakçı Maruf geliyor: "İnsan değerleri bir yer buluyor. Fehmi her şeye karşın Peygamber'e yardım etmek istiyor. Eski değerleri bulup ortaya çıkarmaya çalışıyor. Matrakçı kendi özeleştirisiyle birlikte toplumu ve topluma egemen olanları eleştiriyor. Ve o da Peygamber'e yardım etmek istiyor." (Tahsin Yücel'in *Dünya-Kitap*'taki konuşmasından) Yani Tahsin Yücel'in bir "solcu"nun insanî değerlerinden söz edebilmesi için o solcunun solculuğu boşlayıp ya Fehmi gibi büyük kapitalist ya da Matrakçı gibi pezevenk olması gerekiyor.

VI

Tahsin Yücel kurulu düzene nasıl bakıyor: Romanın başındaki "Zorunlu Bir Açıklama"da şunları okuyoruz: "Çok iyi bilindiği gibi, son yıllarda gırtlağımıza dek gömüldüğümüz *değer yozlaşması* (İtalik, benim.-FN) içinde, ülkenin büyük para babaları, irili ufaklı uşaklarının da yardımıyla, para babalığını en onurlu insanlık koşuluna dönüştürmüş olmaları yetmezmiş gibi, tarih, felsefe, politika, sanat, her alanda at oynatır görünmek istiyor, bu amaçla büyük paralarla yazarlar kiralayıp yavan yaşamöykülerini ve emekli kahvesi görüşlerini allı pullu kitaplara döktürterek imzayı basıyorlardı."

Değer yozlaşması, para babaları, para babalığını en onurlu insanlık koşuluna dönüştürmek, sonradan görme ("sonradan görme", alıntıdan sonraki üçüncü cümlede)... Bunları okuyunca, *Aykırı Öyküleri* okumuş biri olarak, Tahsin Yücel'in oklarını ("ironi" ya da "kara mizah") "para babaları"na da yönelteceğini sanmıştım, yanılmışım.

"Yozlaşma"dan başlayalım. Alıntıladığım cümledeki "değer yozlaşması"ndan sonra "yozlaşma" sözcüğü romanda sekiz kere daha geçiyor: Altısında sosyalizm ve solcular hakkında, birinde pavyon konsomatrisleri hakkında, birinde de "lumpenler de içinde olmak üzere insanlar" hakkında:

s.26: "... sosyalizmi bir *yozlaşma* olarak niteleyen tutucu bir üvey baba..."

s.70: "... ülkenin solcularının ya Fehmi Gülmez gibi *yozlaştırıldığını*..."

s.137: "... Nâzım (torun) gibi *yozlaşmış* bir kenter..."

s.231: "... Nâzım (torun) tüm üretim araçlarının bir avuç ayrıcalıklının elinde toplanmasını beklemeden eyleme geçmekte yüzde yüz haklıydı, çünkü devrimin gecikmesi insanları *yozlaştırmaktan* başka sonuç vermezmiş gibi görünüyordu; gecikme devrime hastalık mikropları bulaştırabilirdi. İşte Matrakçı Maruf, o kıvrak mantığıyla herkesi hayran bırakan delikanlı, eğer

numara yapmıyorsa, *yozlaşmış*, çürümüş, alçalmıştı, patronlara kadın satıyordu."

s.234: "...yaşamlarını kenterleri eğlendirmeye adamış görünen bu bilgisiz, hatta *yozlaşmış* insanlar..." (Matrakçı Maruf'un pavyonundaki konsomatrisler, vb. -FN)

ss.268-269: "... lumpenler de içinde olmak üzere, insanlara bir toplumcu olarak, toplumsal açıdan bakmak... gerekirdi: bu adamların birer kenter gibi yaşayıp birer kenter gibi düşündükleri kesindi, ama suç kendilerinde değildi, devrim öncesi toplumunun egemen güçleri *yozlaştırıyordu* onları, onlara sınıf bilincini unutturuyordu." (Anladığım kadarıyla "egemen güçler" yozlaşmıyorlar, yozlaştırıyorlar...)

Kurulu düzene en sert eleştiri Matrakçı Maruf'tan geliyor, ama Tahsin Yücel "yozlaşma" sözcüğünü kullandırtmadan yaptırıyor bunu: "Zaman zaman her şeyden tiksindiğim olmuyor değil, şu var ki, tiksindikçe daha çok seviyorum işimi, çünkü, en büyüğünden en küçüğüne, herkes beni örnek alıyormuş, benim işime öykünüyormuş gibime geliyor. (...) Şurası kesin ki, hiçbir şey gençliğimizdeki gibi değil artık, her şey çürüdü, üstüne üstlük çürümüşlük en büyük amaç durumuna geldi." Ama kim ciddiye alır bir pezevengin sözlerini!

Kurulu düzenin koruyucularına, kollayıcılarına nasıl bakıyor Tahsin Yücel: 12 Eylül döneminde torununu tutuklamak için geceleyin evini basan polisler iyi davranmazlar Peygamber'e; "polislerin başı", Sansaryan Han'a götürülmekten söz eden Peygamber'le alay eder ("Sansaryan Han'ı Darülaceze mi sandın?"), Peygamber'in "Bana evimde ne aradığınızı açıklamak zorundasınız!" diye bağırması üzerine de "tabancalı elini başına bastırdı, öbür eliyle dudaklarını kavradı, koparıp atmak istercesine bükmeye başladı." Peygamber, Nâzım'a yardım için, "kendisine en yakın polisi yakasından tutup geriye" çekince "karnına korkunç bir yumruk" yer, "Nâzım, korkma!" diye haykırır, "sol gözünün üstünde bir başka yumruk" patlar (Tahsin Yücel Peygamber'i öyle anlatıyor ki "Hak etmiş!" dememek elde değil!): Peygamber, "bir ağaç gibi" yıkılır. (Birinci Bölüm, 131. sayfada, bu cümle ile biter; İkinci Bölümün sonunda da, 301. sayfada, aynı cümle tekrarlanır.) Ne var ki Tahsin Yücel, Lukacs'ın "x gerçekliğin tümünü temsil eder mi? x'le yetinilmeli mi?" sorularını duyuyormuşçasına, Peygamber'i, tutuklanan torunu hakkında bilgi almak için "semt karakolu"na götürür. ("Aklı başında bir Peygamber"in aslında yıllardır adını duyduğu, hikâyelerini dinlediği Sansaryan Han'a gitmesi gerekirdi ama "polislerin başı"nın "Sansaryan Han'ı Darülaceze mi sandın?" sözü Peygamber'i etkilemiş olmalı...) İşte semt karakolundaki polislerin davranışları: "Beyamca" ya ıhlamur ikram ederler; soğuktan elleri titrediği için Peygamber ıhlamur bardağını tutamayınca polis bekçiye "Masanın üstüne bırak, biraz soluklanıp da ısınsın da ondan sonra içsin," der, Peygamber'e de "Beyamca, hiç telaşlanma, biraz ısın, soluklan, ıhlamurunu iç, zamanımız çok, konuşuruz," der, "Ne güzel bir ihtiyar" diye düşünür. Peygamber'in "Nâzım'ı benimle karıştırdılar, çünkü ben komünist olarak tanınırım, ama onun böyle bir ünü yoktur." demesine rağmen çok anlayışlı davranır polisler; bu arada bir polis, "Bilemedin, on beş gün sonra evdedir. Bir masanın üstüne

birkaç tabanca, bir Kalaşnikof, birkaç düzine mermi, bir daktilo, birkaç kitap koyup önünde filmini çekerler. Televizyonda gösterirler. Sonra da ipini koyverirler. Dua et de televizyona çıkarsınlar: haftasına evdedir." diyerek TV'yi kullananlarla dalgasını geçer, sonra, "Peygamber'in karşı çıkmasına aldırmadan, (...) genç arkadaşını kendisini kapısına dek götürmekle" görevlendirir: "O da hiç karşı çıkmadı (Amiri görevlendirdikten sonra karşı çıkabilmesi olanaksız ama Tahsin Yücel bunun altını çizmek istiyor!), hemen paltosunu ve şapkasını giyip koluna girdi..." Ertesi gün Peygamber, polisin aramada bulamadığı tabancalarını torunu Nâzım'a götürmek ister, Nâzım'ın nerede bulunduğunu öğrenmek için sabahleyin gene semt karakoluna gider; "önceki akşam konuştuğu memur", gazetelerden "yaşlı adamın torunu konusunda yazılanları" okumuştur, "Ama yaşlı adam öyle bitkin, öyle yıkılmış görünüyordu ki, 'Buyur, beyamca' demekten kendini alamadı." Bununla da kalmaz, bir de ıhlamur söyler "Beyamca"ya. Tahsin Yücel, "kötü polis"le yetinemiyor, "iyi polis"i de alıyor romanına, "gerçekliğin tümünü" göstermek istiyor.

Karakoldan çıkan Peygamber, polisin tavsiyesine uyar, Balmumcu'ya gider. Kapıdaki astsubay "kötü" davranır Peygamber'e, sonra "anlayışlı" bir üsteğmen gelir, hep "gülümseyerek" açıklamalar yapar Peygamber'e, çok "iyi" davranır. Üsteğmen "kaçığın biri" sanmaktadır Peygamber'i: "Elindeki naylon torbada görünen Marlboro kartonları da açıkça doğruluyordu bunu: bu bile içeri atılmasına yeterdi. Gene gülümsedi, torbasının ağzını iyice kapatmasını söyledi." Peygamber, komünist olduğunu, Nâzım'ı kendisinin yetiştirdiğini söyler; "Üsteğmen böyle aslan gibi bir adamı yaşlılığın ya da başka şeylerin etkisiyle böylesine zavallı bir duruma düşmüş görmenin etkisiyle içini çekti." Tahsin Yücel, "kötü astsubay"dan sonra "iyi üsteğmen"i de göstererek gene "gerçekliğin tümü"nü betimlemiş oluyor.

Peygamber'in kenti dolaşması sırasındaki betimlemelerle, pavyondaki bayağılıkların sergilenmesiyle, adını anmadan genel bir çürümüşlüğü ustaca gösteriyor Tahsin Yücel, ama kurulu düzene karşı bir eleştiri yoktur *Peygamberin Son Beş Günü*'nde; Tahsin Yücel, eleştirilerini yalnızca "solcu" lara yönelterek, kurulu düzene muhalefet edenlere muhalefet etmektedir.

VII

Peygamberin Son Beş Günü'nün roman yapısı: Michel Butor, *Roman Üstüne Denemeler*'deki (Çevirenler: Mehmet Rifat - Sema Rifat, Düzlem Yayınları, 1991, s.29) "Roman ve Romancı" başlıklı (Fransızcası "Intervention à Royaumont" olan bu yazının başlığını çevirmenler böyle vermeyi uygun bulmuşlar.) yazısının bir yerinde şöyle diyor: "... roman çatısı, yapıtın bütünüyle birlikte, romanın hücrelerini ve bedenini oluşturan olaylarla birlikte evrim geçirdiğinden, ayrıntıya ilişkin her değişiklik, yapıtın bütününü etkileyebilmektedir. / Bu nedenle, bir kitapta nelerin olup bittiğini, ancak kitabı bitirdikten sonra bilebilir, ancak kitabı bitirdikten sonra yaklaşık bir özet yapabilirim."

Tahsin Yücel, *Varlık*'taki konuşmasında, "...ben Peygamber'i bir simge biçiminde düşünmemiştim, bir bakıma kendiliğinden, yani *benim istemim dışında böyle oldu*, hemen böyle algılandı. Sonra da, Camus'yü doğrulamak istercesine, *beni aştı.*" (İtalikler, benim.-FN) diyordu; o konuş-

manın ilk sorusuna verdiği cevapta da *Peygamberin Son Beş Günü*'nü önce hikâye olarak tasarladığını, ne yapsa bir hikâyenin sınırları içine sığdıramadığını, sonunda konunun baskısına boyun eğerek roman biçimini seçtiğini açıklıyordu. *Peygamberin Son Beş Günü*, hikâye olarak tasarlanmış, bir; hikâyenin sınırları içine sığdırılamamış, iki; bu arada Tahsin Yücel'in "usuna durmamacasına yeni yeni oluntular" geliyormuş, üç; bunun üzerine Tahsin Yücel hikâye biçiminden vazgeçmiş, roman biçiminde yazmış, dört. Tahsin Yücel'in bu sözleri Michel Butor'un sözlerine benziyor gibi Michel Butor'dan yaptığım alıntıda "ayrıntıya ilişkin her değişiklik, yapıtın bütününü etkileyebilmektedir" deniyordu; ama alıntıyı yaptığım paragrafta, o alıntıdan önce gelen dört cümle vardı, şimdi onları alıntılamanın sırası: "Ben, bir romanı, düzenini aylarca inceledikten sonra ve elimde bulundurduğum şemaların anlatımsal etkinliğini başlangıçta bana seslenen o noktaya göre yeterli bulduktan sonra yazmaya başlayabilirim. Bu aygıtı, bu pusulayı, bir başka deyişle, bu geçici haritayı elde ettiğim an, araştırma ve gözden geçirme işlemine başlarım. Çünkü, kullandığım ve onlarsız yola çıkmayı göze alamayacağım bu şemaları, bulmamı sağladıkları şeye dayanarak geliştirmem gerekir. Bu da, daha ilk sayfada başlayıp, son düzeltmelerin yapıldığı aşamaya kadar sürebilir." Michel Butor'un gerekli gördüğü "romanın düzenini aylarca incelemek" gibi, "elinde şemalar bulundurmak" gibi, "bir pusula", "bir geçici harita" gereksinimi gibi kaygıları yok Tahsin Yücel'in. Her romancı gönlünce yazar romanını, kendine uygun yöntemi kendi seçer, bir diyeceğim yok buna, ama yarattığı kişi için "benim istemim dışında böyle oldu" demek yapılması zorunlu çalışmaların yapılmadığını göstermiyor mu? Halide Edip Adıvar'ın, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun konuşmalarını okumuştum, "Roman kişileri gelir, bize hâkim olur, biz sadece bu kişilerin söylediklerini kaleme alırız." diyorlardı. Bu anlayış epey geride kaldı sanıyordum. Umberto Eco, roman kişileri hakkında, "Gerçek şu ki, roman kişileri içinde yaşadıkları dünyanın yasalarına göre davranmak zorundadırlar." diyor, o yasaların bilincinde olan romancıdır, roman kişileri değil. Bunun içindir ki Eco, aynı yazıda (*Gülün Adı*'nın Türkçe dördüncü baskısına eklenen "Sonrası" adlı yazı.), romanındaki bir kişi için, "O da roman kişisi olarak duygulanamazdı, çünkü mayası başkaydı," diyor.

Tahsin Yücel, romanının yapısındaki aksamaları gördüğü içindir ki "Zorunlu Bir Açıklama"yı yazarak üstesinden gelemediği biçim sorununa bir çözüm bulabilmek umuduyla "beş kişilik bir yazar ve araştırmacı topluluğu"nu (V. Pozner'in *Amerika Birleşmemiş Devletleri* [Çeviri: Cemal Süreya, Gerçek Yayınevi, 1967] adlı kitabından Amerika'da bunlara "gölge yazar" dendiğini, bayağı örgütlü çalıştıklarını öğrenmiştik.) işin içine katmak zorunda kalmıştı. 119 sayfalık Birinci Bölümde Peygamber'in, Fehmi'nin, Feride'nin, ikinci Feride'nin, torun Nâzım'ın özgeçmişlerini anlatmak, "sol çevreler"i göstermek olanaksız. Tahsin Yücel de farkında bu biçim sorunlarının, "Zorunlu Bir Açıklama"da, romanı için "aksak bir anlatı" diyor, "aksak bir roman" diyor, diyor ya, "... ilk bölümle kitaba adını veren ikinci bölüm arasındaki oransızlık *giderilebilir*, birtakım çağdaş anlatı yöntemlerinden yararlanılarak, örneğin geri dönüşlere, bilinç akışı kalıplarına başvurularak iki bölüm *kolaylıkla kaynaştırılabilir*, daha doğrusu birinci bölüm ikinci bölümün

Erdal Alova

BURHAN UYGUR'A

Yaşamı en iyi kullanan siyahsa ölüm
Burhan ölümü en iyi kullanan beyazdı.

ŞİİR ÜZERİNE

Işık kökleri büyük gizin
Bir çakıp bir kaybolan
Öfkesini yıkayan mor
Gövdesi sonsuzluk

Bellek
Yıldızların yankısı

Arkadan gelen ses.

İZNİK

Kurbağa törenlerindeyim
Ellerimde hanımeli yaraları.

---

içinde *eritilebilirdi.*" (İtalikler, benim.-FN) demekten de alamıyor kendini. Alıntıdâ italikle dizilmiş sözcükleri kullanarak söyleyeyim: "Rahatlıkla" değil güçlükle bile *giderilemezdi;* "kolaylıkla" değil zorlanarak bile *kaynaştırılamazdı;* "daha doğrusu birinci bölüm ikinci bölümün içinde" *eritilemezdi.* Nedeni açık: Çünkü Tahsin Yücel Birinci Bölümü İkinci Bölümün içinde eritebilseydi eritirdi, eritemediği içindir ki "beş kişilik yazar ve araştırmacı topluluğu"nu işin içine katıyor. Oysa bu "topluluğun" çalışmaları ancak 119 sayfalık Birinci Bölümün yazılmasında işe yarayabilir, 167 sayfalık İkinci Bölüm, Tahsin Yücel'in "... Açıklama"da dediği gibi, "anlatı düzleminde kitabın belkemiğini oluşturmaktadır"; gene "...Açıklama"da dendiği gibi, "imgelemleri de işin içinde olmak üzere" akla gelebilecek her yola başvurmuşlardır; ama Tahsin Yücel "akla gelebilecek yollar" hakkında bilgi vermiyor,

SÜREKALIM

Şu adam, Kumkapı Agorası'nda
Yüzyıllardır haberler alır hayatından
Yüzyıllardır aynı berbere gider
Her akşam tekini atar Agop'un or'da
Pazarları Hipodrom'da alır soluğu
Haftada bir gün tanrıyla buluşur

Şu adam, yüzyıllardır
Barbarları bekler durur

Marşlarla uyanır bir sabah
Bayrak çıkarır sandıktan
Adaklar adar

İdam törenlerini hiç kaçırmaz

"İyiyim," der, "biz iyiyiz, iyi akşamlar
"Hepimizin bildiği sürprizler bunlar
"Sonundan başlayan serüvenler"

Ölür sonra, yeniden doğar
Bine bölünür

Kaç yıl yaşarsa yaşasın
Bir gün yaşar.

çünkü o bölüm ancak "imgelem"le yazılabilir, "imgelem"den başka "akla gelebilecek yol" yoktur o bölümü yazmak için. Birinci Bölüm'deki "araştırmacı" üslubu yerini romancı üslubuna bırakır İkinci Bölümde. Roman tadı aldığımız bölümün İkinci Bölüm oluşunun nedeni, bu.

Gerçekten de "Peygamberin Son Beş Günü" adlı İkinci Bölüm, Tahsin Yücel'in romancı ustalıklarını gösterdiği bölüm.

Tahsin Yücel, okurun anlayış gücüne güveniyor, bunun için — çoğu romancılarımız gibi — bir ayrıntı ustalığı gerçekleştirince bunu bir de açıklamaya kalkmıyor. Bu ustalıklardan birini kendi açıklamış *Varlık*'ta: "Örneğin Rahmi Sönmez de, Fehmi Gülmez de İstanbul'un bir kebapçılar cennetine döndüğünün ayrımında değildir, her ikisi de sumağın ne olduğunu bilmez; ama anlatıcı (ya da anlatıcılar) bunu söylemezler, okur kendisi görür."

Bir iki örnek de benden: Semt karakolundaki polisler hep "anarşit, komünis, teröris" derler. (Tahsin Yücel açıklama yapmamakla iyi ediyor; ama insan ister istemez düşünüyor: Bu sözcüklerden birini olsun doğru söyleyebilen bir polis yok mu acaba? Tahsin Yücel, aşırıya kaçmıyor mu?) Gene semt karakolunda, Peygamber, torununu "ellerine kelepçe vurup döve döve" götürdüklerini söyleyince, polislerden biri, "İşinde gücünde bir adamdır" der gibi "Karısında kızında bir çocuktur" der. Polisin 142. sayfada söylediği bu sözü Peygamber, 153. sayfada, kendi sözüymüş gibi söyler Fehmi'ye: "Evet, karısında kızındaydı." Semt karakolunda, Peygamber'e hep ıhlamur ikram edildiğini gören bekçi, Peygamber'e ıhlamur bardağını uzatırken, "Buyur, albayım." der. Peygamber' in bulunması üzerine Fehmi Gülmez'in yanında götürdüğü iki hekimden biri jandarma kıdemli başçavuşa sorar: "... kar altında ne kadar kalmış?" Kıdemli çavuş, hekime cevap verirken, "profesörüm" der. İroni, hep "durumlardan" çıkar, anlatıcının ya da "yazarlar kurulu"nun açıklamaları yoktur. (Tahsin Yücel bu yanlışı yalnızca bir kere yapar: Başçavuş, sorulara cevap verirken, Peygamber'in trenden indikten sonra, "yetmiş çevre çapında bir daire çevresinde" "ben diyeyim kırk kez, siz deyin elli kez" dönüp durduğunu söyleyince, 306. sayfada, Tahsin Yücel — o ana kadar okurlara duyduğu güveni bir yana bırakarak — Fehmi Gülmez'e "Hep dönmüş, kendi çevresinde, yaşamı boyunca yaptığı gibi," dedirterek bu simgesel hareketi açıklamak gereğini duymuş.)

"Ek"te, Peygamber'in ölmeden önce Fehmi'ye söyledikleri, Peygamber'in yaşam boyu kurduğu hayallerin özeti gibidir, çok güzel, çok etkili anlatır bunu Tahsin Yücel.

İşlevsel ayrıntıları ustaca kullanıyor Tahsin Yücel. 90. sayfada, "Nilüfer'in anlattıklarına bakılırsa Feride'nin (Feride'nin kızının adı da Feride.-FN) birlikte yaşadığı adamın çok parlak giden işleri"nin birdenbire bozulduğunu okuyoruz, nedeni belli değil, ama 157. sayfada çocuk Feride'den söz ederken şöyle diyor Fehmi Gülmez: "Ama ne güzel çocuktu! Ben hiçbir çocuğu öyle sevmedim. O salağa kaçtığını duyunca deliye döndüm. (...) Ama canına okudum, biliyorsun, bir yıl bile sürmedi tepe taklak gitmesi." Bir başka örnek: Bir pazar sabahı Nâzım evde yoktur. Peygamber'in "Nasıl olur? Nâzım çıktı mı? Bugün pazar değil miydi?" sorusuna Nâzım'ın kız arkadaşının cevabı: "Evet, pazar, ama sabahın beşinde, karanlıkta çıkıp gitti. Nâzım bu, ne yapacağı belli mi olur ki?" Nâzım'ın "karısında kızında" bir genç olduğunu bildiğimiz için bu konuşma pek ilgilendirmez bizi. On sayfa sonra öğreniriz gerçeği: "Oğlun olacak hergele anayasal düzeni değiştireceğim diye..." Bir başka örnek daha: Peygamber trendedir. Polis arama yapar. Kompartımandan çıkmak üzere olan polise, bir yolcunun "gene bir olaylar mı oldu yoksa" sorusuna polisin verdiği cevap: "Anlaşılan, tımarhaneden bir deli kaçmış." (s.274) Otuz sayfa sonra aramanın nedenini öğreniriz: "Böylece, haber, otuz saati aşkın bir süreden beri arkadaşını arayan (...) Fehmi Gülmez'e dek ulaştı." Kızının da, torununun da Peygamber'i adam yerine koymadığını aynı cümleyle anlatır Tahsin Yücel: "Otur rakını iç!" (ss. 91, 115) Son bir örnek: Romanın 310. sayfasında, gazetelere ölüm ilanları veren Fehmi Gülmez'in, "Rahmi Sönmez adının altına, ayraç içinde, Peygamber adını ekleyerek yıllar boyu sürmüş korkunç bölünmeye de son" verdiğini okuruz. Nedir o "korkunç

bölünme"? Bunu öğrenmek için 39. sayfaya dönmek gerek: "... tanıdıkları arasında yalnızca Peygamber diye anılırken, şiirlerini Rahmi Sönmez imzasıyla yayımlamayı sürdürmesi sonucu, kişi olarak iki ad arasında bölünmesi,..."

Tahsin Yücel'in dikkatsizlikleri:

85. sayfadaki "Feride", "Nilüfer" olacak.

88. sayfadaki "Zarife" de "Nilüfer" olacak.

36. sayfada, "...birkaç eski tüfek, bir almancı bavulunun başına üşüşmüş köylüler gibi çevresine toplanarak,..." diyor Tahsin Yücel; 1942-1943 yıllarıdır; o yıllarda ne "almancı" vardı, ne "almancı bavulu": 1960'lardan sonra yapılabilecek bir benzetmedir, o; bu durumda, o benzetme, yeni bir benzetme türünün, "anachronique benzetme" diyebileceğimiz bir türün ilk örneği (benim bildiğim) olabilir.

163. sayfada Peygamber, ilk kez, Marlboro içer: "...Hemen bir sigara alıp yaktı, daha ilk solukta öksürdü." Ertesi sabah: "... bir de Marlboro yaktı, sindire sindire içti."

261. sayfada Peygamber, "aynı otobüste, aynı ıslak koku içinde bir yolculuk daha yapmayı göze" alamaz, taksiye biner, Karaköy'de iner, Haydarpaşa vapuruna biner: "otobüsteki ekşi ve ağır koku burada da burnuna vurdu." (Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul*'daki bir cümlesini anımsıyorum: Han kahvecisi için "Teneffüsü vapurlardaki ikinci mevki kokuyordu." diyordu.) Gene de trene binerken "Son durağa üçüncü mevki bilet alır", "Halk için, halkla birlikte,..." diye düşünür!

Tahsin Yücel'in "kenter"i: Romanda çok sık tekrarlanan "kenter" sözcüğü, sanırım, romanı okuyan herkesi rahatsız etti. (Mustafa Kutlu, yukarda andığım yazısında, "Yazar burjuva, zengin karşılığı olarak 'kenter' kelimesini kullanıyor, garip bir şekilde Kent Oyuncuları'nı çağrıştırıyor, özellikle 'kenterler' diye çoğul kullanıldığında." diyordu.) "Kenter"in "burjuva"yı karşılayamadığını daha önce de yazmıştım (Bkz. *Eleştiri Günlüğü*, 1986, s.232): "'Burjuva' sözcüğü, Batı'da, belirli bir ekonomik gelişme evresinde ortaya çıkmıştır. Bilmem kaçıncı yüzyılda 'bourg'larda yaşayanlara 'burjuva' dendi diye, bugün, ülkemizde 'kent' sözcüğünden hareketle, 'kentsoylu' da desek, 'kenter' de desek, 'burjuva'yı Türkçeleştirmiş olmayız. Burjuvazi 'kentli' de işçi 'kentli' değil mi? Ve burjuvazi denince sadece 'kent' mi geliyor aklımıza?" Bu eleştiri, Tahsin Yücel'in *Swan'ın Bir Aşkı* çevirisindeki "kenter" sözcüğüne yönelikti. O çeviride Tahsin Yücel bir cümlede "kenter"i kullanamamış, "burjuva" demek zorunda kalmıştı: "Gerçekten de burjuvanın burjuvası bu insanlar, gerçekten yaşamıyorlar, Labiche'in oyunlarından çıkmışlar!" (Özal, "Anayasayı bir defacık ihlâl etsek ne çıkar." sözünü, öyle sanıyorum, ben o eleştiri günlüğünü yazdıktan sonra söylemiştir; yoksa, kendimi tutamaz, "Tahsin Yücel de 'Türkçe kaygısına bir defacık boş versek ne çıkar.' mı demek istiyor?" derdim!) Tahsin Yücel, aynı satırda (s.207) "kenter ya da proleter" diyebiliyor, "deodoran" gibi, "parfüm" gibi, "lumpen" gibi yabancı sözcükleri kullanabiliyor; tutmayan, tutmayacağı da belli olan "kenter"de direnmek neden? (Tahsin Yücel, 138. sayfada "belirim" sözcüğünü kullanıyor. Bence çok yerinde. Hepimiz sadece "belirti"yi kullanıyoruz; oysa "belirtmek"ten ["tebarüz ettirmek"] "belirti"yi türeterek "tezahür" yerine

"belirti" demek yanlış; "tezahür etmek"in karşılığı "belirmek" olduğuna göre "tezahür"ün karşılığı da "belirti" değil "belirim" olmalı. Ama "belirim" konusunda umutsuzum: "Belirti", eskilerin deyimiyle "galat-ı meşhur" oldu, yerini bırakmaz artık "belirim"e. Ayraçı açmışken sürdüreyim: 13. sayfada, "sefertaslarının içerikleriyle" diyor Tahsin Yücel; "içerik", soyut şeyler için kullanılıyor, "sefertaslarının içindekilerle" demesi gerekmez miydi?)

Tahsin Yücel'in yazarları anıştırmaları ya da yazarlara dokundurmaları: *Peygamberin Son Beş Günü*'nü okurken kimi satırlarda durup, "Acaba Tahsin Yücel hangi yazarı anıştırıyor (ima ediyor), hangi yazara dokunduruyor?" diye düşünmemek olanaksız. İşte benim görebildiklerim:

s. 17: "... dokuma fabrikasında kolunu makinaya kaptırdıktan sonra sözlüsünden bucak bucak kaçmaya başlayan Zeyrekli işçinin acıklı öyküsü..." (*Rıfat Ilgaz*)

s.38: "... o günlerde 'Karnım Konuşuyor' başlıklı devrimci şiiriyle birdenbire parlayan ufak tefek genç ozanın Matrakçı Maruf'un taktığı 'Vantrilog' adını yaşamı boyunca sırtında taşıyacağı kesindi." (*Şükran Kurdakul*'un "Midem Konuşuyor" adlı şiiri.)

s.101: "... ne defter, ne kalem, ne kâğıt, ne kitap, volta sırasında anlatılıyordu dersler, birinci gün 'diyalektik felsefe', ikinci gün 'sosyoloji', üçüncü gün 'ekonomi politik', usta anlatıyor, çırak yineliyordu, 'Şimdi de şunu yinele' diyordu usta: 'Ben büyük ozanım, sen de büyük ressam', çırak bunu da yineliyor ve üç derste köy delikanlısı büyük ressam, sıradan gazeteci romancı olabiliyordu." (*Nâzım Hikmet, Balaban, Kemal Tahir*)

s.103: "... şimdi de (...) kitaplardan çıkarılan olay ve acıları dile getirdiği, dolayısıyla bir kez daha yapayın sınırları içinde kaldığı söylenebilirdi." *Orhan Pamuk*, Kara Kitap)

s.103: "... son elli yıl içinde yazılmış bütün (...) şiirlerin en güzelleriydi." (*Hilmi Yavuz*)

s.203: "Evet, öyle, gençtir. *Ölüler genç kalır.*" (*Anna Seghers*)

s.256: "*Gitme, kal,* ne olur, azıcık daha kal." (*Arif Damar*)

s.291: "... o yaman devrimciler, o mangalda kül bırakmayan kuramcılar en güzel arabalara binip gittiler." (*Yaşar Kemal*)

VIII

Tahsin Yücel, *Nokta*'da (23 Şubat 1992) yayımlanan konuşmasında, Serhat Öztürk'ün, "İnsan Tahsin Yücel'in gerek bir edebiyatçı gerekse bilim adamı olarak, her şeyin solcu olup olmamaya göre yargılandığı o dönemde epey sıkıntı çektiğini tahmin edebiliyor. Acaba?" biçimindeki düşünce-sorusuna şöyle cevap veriyordu: "Belli bir dönemin acısıyla yazdığımı sanmıyorum. Ama benzer durumlar içinde kalmış olabilirim. Göstergebilim ve yapısalcılık konularında çalıştım ve bunlar benim için politik yanı olmayan nötr sistemlerdi. Ancak marksizm dışında bir düşünce akımı, bir yöntem söz konusu olduğu için, bir dönem çok eleştirildim. Çok haksız yazılar yazıldı. Solcular, sağcıların terminolojisini kullanarak 'kökü dışarda' diye yazılar yazdılar..."

Tahsin Yücel'in *Peygamberin Son Beş Günü*'nde yazdıklarında duygusal etkilerin, duygusal tepkilerin payı olabilir mi? Doğrusu, buna inanmak istemiyorum. Tahsin Yücel, daha 1989'da, *Aykırı Öyküler* gibi bir hikâye kitabı yayımlamış bir yazar. O kitaptaki beş hikâye de yozlaşmış bir toplumun yozlaşmış, tam bir kokuşmuşluk içinde yaşayan üst tabaka insanlarını anlatıyordu, insan ilişkilerinin yerini nasıl para ve çıkar ilişkilerinin aldığını gözler önüne seriyordu: Kendi yurtseverlik anlayışlarını tek yurtseverlik anlayışı olarak dayatan bürokratlar, yabancı sermaye ile sarmaş dolaş iş çevreleri, Amerikan hayranı öğretmenler, holding profesörleri... Tahsin Yücel, ironisini egemen güçlere yöneltmişti. *Aykırı Öyküler*'in çizgisi, ilerici bir çizgiydi, sol bir çizgiydi.

Peki, nasıl oluyor da *Aykırı Öyküler*'deki çizgiden *Peygamberin Son Beş Günü*'ndeki çizgiye geliyor Tahsin Yücel? Kurulu düzeni eleştirmekten kurulu düzene muhalefet edenlere muhalefet eden bir çizgiye...

Aykırı gelecek, biliyorum, ama ben bunu edebiyatın sınırları içinde kalarak açıklayabileceğimi sanıyorum. Bence Tahsin Yücel'in yanılgısı, hikâye biçiminde başlayıp bu hikâyeyi roman biçiminde yazmaya karar vermesinde, roman yazarken de romancı bakışıyla değil (x, gerçekliğin tümünü temsil eder mi? x'le yetinilmeli mi?), hikâyeci bakışıyla (Bir tepeden, belirli bir yükseklikten görülebilen bir manzarayı göstermek...) yazmasında. Tahsin Yücel, tipiklik sorununu hiç mi hiç aklına getirmediği için tikel durumları tümel durumlar gibi gösteriyor. Böylece — istemese de — marksizmi ve komünistleri gülünçleştiren, tek eleştiri yöneltmediği kurulu düzenin yanında yer alan bir romancı durumuna düşüyor. "İçerik-biçim" ilişkisinin tersyüz edilmesi, içerik bakımından bu sonuçları doğururken, biçim bakımından da romanını başarısızlığa uğratıyor. □

Ölüdoğa, yağlıboya, 34.5x30 cm
Naci Kalmukoğlu

ATATÜRK DEVRİMİNİ TANIMLAMA DENEMESİ

Doç. Dr. Sami Selçuk

Türkiye toplumu bir demokratikleşme sürecine girdi. Yeni bir anayasa beklentisi içinde. Bu demokratikleşme olgusu karşısında Atatürk Devriminin nasıl algılanacağı sanıyorum önemli bir yer tutuyor.

Atatürk Devrimi bir gerçektir. Yaşanmıştır. Ona karşı çıkanlar bu gerçeği yadsımadan ona yaklaşmalıdırlar. Devrimden yana olanlar da duygusallığı bir yana itmelidirler. Gerçekçi olabilmek ve entellektüel kaçışa yol açmamak için bu zorunludur.

Herriot, Atatürk Devrimini "Anadolu yaylasındaki ışık" diye tanımlıyor. Aron'a göre o "tek örnektir". Duverger, son savaştan sonra "öneminin arttığını" söylüyor. Burckhardt ise "yüzyılımızı etkileyen çağ açıcı bir eylem" diye niteliyor. Üçüncü dünya önderlerince örnek alındığını biliyoruz. Öyleyse Atatürk Devriminin bilimsel bir açıklaması olmalıdır. Bu elbette, her şeyden önce, bu devrimi yaşayan toplumun insanlarına düşer. Üstelik bu konuda yeterli bir süre de geçmiştir.

Bu konuda elimizdeki kaynaklar bellidir. Atatürk'ten önce yapılan devrimler, bunların bilimsel açıklamaları, Atatürk'ün söyledikleri ve yaptıkları.

Devrim, toplumbilimsel, hukuksal ve siyasal içerikli çok boyutlu bir kavramdır. Derli toplu bir tanımını yapmak oldukça güç. O yüzden Atatürk Devriminin de uzlaşılan bir tanımı bugüne değin yapılmamıştır. Ancak, bu zorunludur. Ben şu tanımın yerinde olduğunu düşünüyorum: Atatürk Devrimi, tarihsel ve düşünsel bir hazırlıktan sonra, çağdaş ölçütlere göre iyiye doğru, toplumsal katmanların her kesiminde, yapısal açıdan tüm değerlerin, devrimin temel ereğinin izin verdiği oranda eski öz ve değerler de kullanılarak, çoğu kez ani ve zora dayanan, sürekli ve bütüncü bir değişim ve oluşumdur.

Oldukça uzun bir tanım. Şimdi bu tanımın öğelerini bir bir irdeleyelim.

İlk öğe tarihseldir. Atatürk Devrimi, kuşkusuz her devrim gibi, daha önceki akımlardan, özellikle Fransız Devriminden, pozitivizmden, pragmatizmden, akılcılıktan esinlenmiştir. Ama, bunlardan hiçbirine bütünüyle teslim

olmamıştır. Belki, kimilerine öncelik/üstünlük tanımıştır. O kadar. Beklentiler, özlemler ve arayışlar birikiminin bu akımların, görüşlerin ışığında, ustaca uygulamaya yansıtıldıkları açıktır. Bu uygulamacının eşsiz ve dahice bir başarısıdır.

Tanımdan da anlaşılacağı gibi, devrim, ileriye yönelik olmalıdır. Çağdaş değerleri, Atatürk'ün diliyle "uygarlığın gereklerini" amaçlamayan bir eylem, gericiliktir (irticadır). Devrimi, onurlu, çağdaş ve insancı kılan, diri tutan öğe, ileriye yönelikliğidir. Nasıl Fransız Devrimi, adaletin, yasanın ve hakkın ayağa kalkmasıysa, Atatürk Devrimi de, geriliğe karşı çağdaşlığın başkaldırmasıdır.

Devrimi gerçekleştiren Atatürk, Batı uygarlığını, bilim ve özgür aklın başardığına inanıyor, onu bütün insanlığın ürünü olarak algılıyordu. Hiçbir ulusun/halkın tekelinde değildi uygarlık. O yüzden de, Batı uygarlığını benimsemek, bir ulusun uygarlığını benimsemek anlamına gelmezdi. Bu çağdaş uygarlığı benimsemek demekti.

Atatürk Devrimi, bu çağdaşlaşmayı, toplumun her katmanında, her biriminde gerçekleştirmek istiyordu. A'dan z'ye, toplumun bütün yapısı değişmeli, çağdaşlaşmalıydı.

Çağdaşlaşma, Atatürk Devriminde kavrayıcı, kapsayıcı bir kavramdır. Ortak paydadır ve de yakın amaçtır. Uzak amaç ise çağı aşmadır. Özde ve biçimde çağdaşlaşmanın temel amacı, çağdaş insanı yaratmak olunca, Tanzimatçılar gibi, ikili kafayı, montajcılığı bir yana itmek gerekir. Bu konuda Atatürk'ün parolası "Ya çağdaşlaşma, ya yıkımdır". Başka seçenek yoktur.

Kimdir çağdaş insan? Hiçbir dogmaya bağlanmayan, ilişilmezlere (tabulara) tapmayan, her şeyi sorgulayan, insan aklının her türlü denetlenmesine karşı çıkan, yasakları yasaklayan kişidir. Böyle bir insan, elbette hem özgür, hem de demokrattır. Olsa olsa çoğulcu, farklılaşmış sivil bir toplumun üyesidir.

Gerçi, Türkiye'de bugün de bu çağdaş insana henüz ulaşılamamıştır. Ama, Atatürk Devrimi, bunun alt yapısını hazırlamıştır.

Atatürk Devriminin bu çağdaşlığı gerçekleştirmek için benimsediği ilke, kuşkusuz sürekli oluşuma dayanması, durağanlığı reddetmesidir. Devrimin kullandığı yöntem, zordur, birdenbireliktir. Devrimler gülsuyuyla yapılmazlar. Kısa sürede yapılırlar. Yüzyılları yıllara sığdırmak gerekmektedir de ondan.

Bu anlamda Atatürk Devrimi başlamıştır, ama bitmemiştir. Bugün söz konusu olan, artık devrim değil, sürekli oluşumdur. Ancak bu oluşum, çağdaş uygarlıkla olan açığı kapatmak için devrimin amacına/ereğine yaraşan bir dinamizmle gerçekleşmelidir. Atatürk bizim yerimize her şeyi düşünmüş ve yapmış değildir. Nitekim o da, görevlerinin bitmediğini, bunu kuşakların birbirlerine aktarmasını ve sürgit canlı tutmalarını söylemiştir. Gerçekten, Atatürk gelecek kuşaklara yalnızca sorunları çözecek anahtarları vermiştir. Kaldı ki, bir yapıtın geleceğe söylemi yoksa, o anda tükenir. Yeni bireşimlere ulaşmak için, Atatürk Devrimini dünlere hapsetmek haksızlık olur. O son sözünü söylememiştir. Söylemesi de beklenmemelidir. Söylediği erektir. O da çağdaşlaşmaktır. Ele geçirilen siperler korunarak, yarınlara ayak uydurulacaktır. Bu açıdan Atatürk Devrimi, sonluluk değil, sonrasızlıktır.

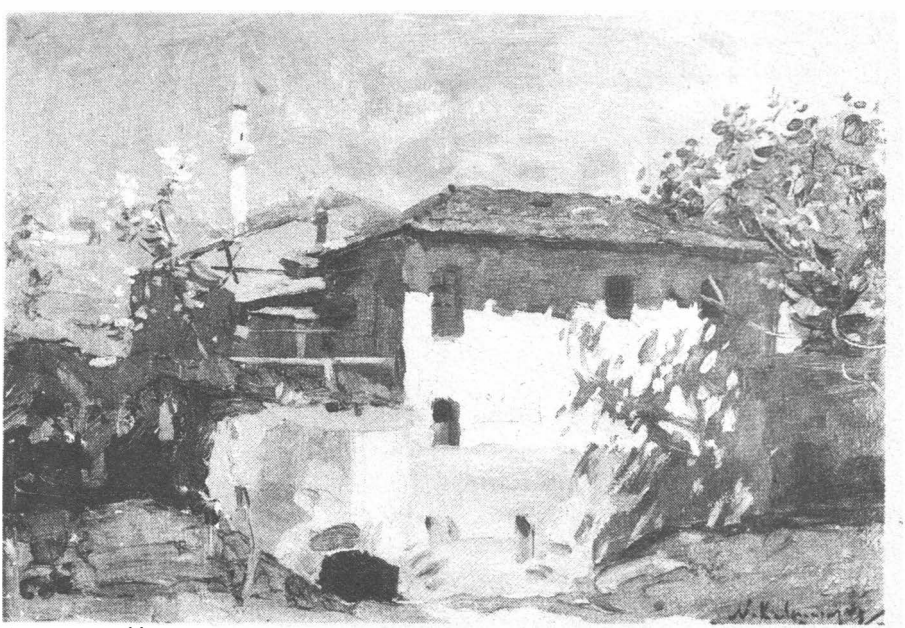
Görülüyor ki, Atatürk Devrimi, gelecek kuşaklara ağır yükler bırakmıştır. Devrimin dikey ve yatay başarısı, inançlı aydınların tutumlarına bağlıdır.

Kolaycılık, günübirlik çözümler üretme, Atatürk Devriminin özüyle asla bağdaşamaz.

Ne var ki, Atatürk Devrimi, bu çağdaşlaşmayı gerçekleştirirken, öykünmecilikten özenle kaçınmıştır. Akılcılık ve özgürlük sınırlarını zorlamayan eski öz ve değerleri bir katalizör olarak kullanmış, köksüzleştirmeye düşmeden köktenci olmaya çabalamıştır. Bu yüzden Atatürk Devrimi, her geleneğe karşı değildir; ama her geleneği korumak isteyen gelenekçiliğe karşıdır. Gelenekler ayıklanırken, kullanılan ölçüt, akılcılıktır, bilimdir. Bilime ters düşen ne varsa yıkılmalıdır. Ters düşmeyenler ise bir kültür zenginliği olarak kalabilirler ve zamanın değerlendirmesine bırakılabilirler.

Ben Atatürk Devrimini böyle anlıyorum, böyle savunuyorum. Vazgeçilmezliğine de inandığım için onu savunmayı sürdüreceğim.

Bu tanımdan çıkan kuramsal açıklamaya, Devrimin niteliğine, demokratikleşme sürecindeki Devletin tutumuna daha sonraki bir yazımda değinmek istiyorum. □



Ayazma, yağlıboya, 25x36.5 cm — Naci Kalmukoğlu

"YATAR BURSA KALESİNDE"

Asım Bezirci

Yatar Bursa Kalesinde[1] Nâzım Hikmet'in yaşarken basıma hazırladığı bir eser değil. Ölümünden 25 yıl sonra, 1988'de derlenip yayımlanmış. Açıklandığına göre, derlemenin birinci kesimi, şairin "1925-1935 yılları arasında yazdığı, ama sağlığında yayımlanan kitaplarına almadığı şiirleri"nden oluşuyor. İkinci kesimi ise, "1937-1951 yılları arasında yazdığı, ama sağlığında kendi derlediği (ve ölümünden sonra basılabilen) kitaplarına almadığı şiirleri"ni kapsıyor.

Kitaptaki şiirlerin çoğu daha önce yayımlanan kitaplarda da yer almış. Örneğin, "Meşhur Adamlar Ansiklopedisi" *Memleketimden İnsan Manzaraları*'na[2], "Ayşe'nin Mektupları" ise hem *Memleketimden İnsan Manzaraları*'na[3], hem de *Nâzım ile Piraye*'ye[4] konmuş. Geri kalanların da çoğu *Tüm Eserleri*'nde[5] bir araya getirilmiş.

Yatar Bursa Kalesinde uzun bir zaman diliminde yazılmış şiirleri içeriyor. Bu yüzden, kitabın tam bir birlik ve bütünlük taşıdığını söylemek güç. Buna karşılık, şiirler arasında bir tutarlılık bulunduğunu söylemek olası. Kuşkusuz, bu da, her şeyden önce şairin bağlandığı dünya görüşünü titizlikle sürdürmesinden kaynaklanıyor. Ayrıca, şiirlerin çoğunlukla hapishanede yazılmasının da bunda payı var. Nitekim, şiirlerin çoğu çileli mahpusluk yaşamı ile onun getirdiği sevgiliyi, İstanbul'u, doğayı özleyiş ve özgürlük, barış, kardeşlik, adalet isteği çevresinde dolaşıyor.

Bu özleyiş ve istekle birlikte *Yatar Bursa Kalesinde*'deki şiirleri, yaygın konuları ve temleri bakımından, şöyle kümelendirebiliriz: Sevgi, yaşam, doğa, insan, hapislik, özgürlük, inanç, savaş, toplum.

Elbette, bu kümeler birbirinden kesin sınırlarla ayrılmazlar. Tek başlarına bulundukları gibi, birkaçı bir arada da bulunabilirler, birbiriyle bağlaşabilirler. Sözgelimi, sevgi ile doğa ve yaşam ya da insan ile doğa ya da hapislik ile sevgi ve özgürlük temleri aynı şiirde yer alabilirler.

Nâzım Hikmet doğayı çok sever. Onun bir parçası olmak, örneğin kuş, rüzgâr, su ya da buğday olmak ister. "Bir Hasetçi Adam" şiiri bu isteği dışa vurur:

...
Gözünü hırs bürümüş demek;
rüzgârlığa heveslenmek neyse ne,
fakat su olmayı istemek?
...

Yalnızca eşini/sevgilisini değil, Nâzım Hikmet kendisini de doğanın bir parçası gibi görür ve duygularını onunla dile getirir:

Güneşte
denizin sonunda mavi bir duman gibi
gözümde tütüyorsun.
Yeşil bir erik dalı yüreğim
sen altın tüylü bir yemiş
sallanıyorsun.

Burada şairin yüreği bir erik dalına, sevgilisi de ona asılı tüylü bir yemişe benzetilmiştir. Bu parçada olduğu gibi, Nâzım Hikmet benzetmelerini çoğunlukla doğanın bir öğesiyle yapar. O kadar ki, soyut bazı imgeleri, duyguları, düşünceleri bile bu çeşit benzetmelerle somutlaştırır. "Ben Bir Yolculuk Yaptım" şiirindeki şu dize buna bir örnektir:

genç bir çam gibi yemyeşildi ümit

Nâzım Hikmet, insana doğanın özelliklerini vermekle kalmaz, bazı dizelerinde doğayı da enikonu insancıllaştırır. Örneğin, "Aşı" şiirinde tohum atılmış tarlayı-gebe kadından söz açar gibi şöyle tasvir eder:

...
tarla hazırdı
şişkin ıslak dudaklarını açmıştı yarı yarıya
uzun sürmedi bekleyiş
sabah aydınlığında canlı küçük kurtlar gibi yukarıdan saçılıp aktı tohum
hazla ürperdi toprak
içine çekti akanı
açılıp kapanarak
açılıp kapanarak
sonra da mahmur
bir kat daha güzel
terli kabarık
gerindi
ben ölümden kuvvetliyim diyebilirdi
gebeydi artık.

Öte yandan, İstanbul'a baharın gelişini de güzel bir kadının uyanıp yataktan kalkışıyla bir tutar:

Mavi gözleri mahmur
lepiska saçları darmadağın,
çıplak ılık teninde bürümcük geceliği,
yani açık saçık,
hatta hayasızca biraz,
çıkar ansızın yatağından
bizim İstanbul'da bahar

Doğayla insan arasında kurulan bu karşılıklı ilişkiler tasvirleri güçlendirdiği gibi, Nâzım Hikmet'in akıcı, duru, sıcak anlatımını da daha bir renklendirip canlandırır. Nitekim, hapse düşmezden önce söylevsi bir hava taşıyan anlatım, içerde gitgide yumuşar ve içtenlikle, doğallıkla yoğrulan bir söyleşiye yaklaşır. Bu yaklaşımla birlikte sert uyaklar da hem yumuşar, hem de sayıca azalır. Onların yerini iç ses uyumları alır.

1938 Ocağında hapse atıldığından beri ayrı düştüğü, derinden özlediği doğa gibi eşi de — İstanbul'a ve özgürlüğe kavuşma isteğiyle birlikte — şiirlerde geniş yer kaplar:

Karıcığım,

Hasretliğin on ikinci yılı bu
on ikinci yılı
Gönül ağzına kadar dolu
Sen diyorum İstanbul geliyor aklıma
İstanbul diyorum sen
Sen şehrim kadar güzelsin
şehrim senin kadar acılı.

İstanbul, şiirlerde yalnızca doğal güzellikleriyle değil, İkinci Dünya Savaşı yıllarında yoksunluklar içinde kıvranan acılı insanlarıyla da yer alır. "Ayşe'nin Mektupları" bölümünde şairin karısı ile çevresinin, yakınlarının o dönemdeki yaşantıları, sıkıntıları, beklentileri anlatılır. 45 sayılı şiirdeki şu parça bunun örneklerinden biridir:

...
Hava dehşetli soğuk.
Bitti kömürümüz,
bahçeden odun kesip yakıyoruz.
Islak bir kedi yavrusu gibi üşüyor Leylâ.

...
Burda her şeyler ateş pahası.
Bilmem, ne yapacağız?
Siz ne haldesiniz?
Hapiste de ekmek vesikayla mı?
Sana şekerim demek için bile halim yok.
...

Savaşın içerde ve dışarda yol açtığı büyük yıkımlara Nâzım Hikmet başka şiirlerinde de değinir. Özellikle, Çankırı'da cezaevinde yazdıklarında bu değinme daha belirgindir. Sözgelimi, "Beş Dakika" şiirinde ajans haberleri kullanılarak savaş cephesinden ürpertici kesitler verilir:

Ve o akşamki sözleri
işte aynen naklediyorum:

"— Dört adet nefer
yaşayan ölülerden.
Ellerimiz yok.
Başımız yok.
Bir öğle sıcağında
düştük toprağa yüzükoyun.
Ellerimizle örttük başımızı.
Ve ağır tanklar geçti üzerlerinden...
Bedenimiz yok.
Fakat acımıyoruz ona
ellerimizle başımıza acıdığımız kadar."
...

Faşistlerin/emperyalistlerin dünyayı yeniden paylaşmak için çıkardıkları korkunç savaş, yeryüzünü kan ve ateşe boğarken, Nâzım Hikmet insana güvenini ve geleceğe inancını asla yitirmez. Umutla, özveriyle, sabırla direnir. İyimserliğini asla elden bırakmaz:

...
Bütün nikbinliğim,
şu bitmez tükenmez
nevi şahsına münhasır hazinem
dolup dolup taşıyor.
Pek yakında kurtulacağız, diyorum,
inadediyorum.
...

Gerçi Nâzım Hikmet yanılmaz: Savaş, 1945'te demokrasiler cephesinin zaferiyle sonuçlanır, ama onun bu inadında inancın yanı sıra yaşamayı sevmenin ve ona dört elle sarılmanın da önemli bir yeri vardır. "Yaşamaya Dair" şiiri bunun en güzel kanıtlarından biridir:

...
Diyelim ki, hapisteyiz,
yaşımız da elliye yakın,
daha da on sekiz sene olsun açılmasına demir kapının.
Yine de dışarıyla beraber yaşayacağız,
insanları, hayvanları, kavgası ve rüzgârıyla
yani, duvarın arkasındaki dışarıyla.

Yani, nasıl ve nerde olursak olalım
hiç ölünmeyecekmiş gibi yaşanacak...

Yatar Bursa Kalesinde'nin son dönem şiirlerinde Nâzım Hikmet'in dayı kızı Münevver Hanımla karşılaşması ve ona âşık olması olayı ağır basar. "Hoş Geldin, Meşgale, Sen, Yine Sana Dair, Güz, Melodram" başlıklı, 1948-1950 yıllarında yazılmış şiirler sözü geçen olay ile onun getirdiği sevinçli ya da üzünçlü yeni durumlarla ilgilidir. Örneğin, "Hoş Geldin", Münevver Hanım'ın, hasta olduğunu duyarak hapishanede Nâzım Hikmet'i görmeye gelişini ve bunun şairde yarattığı buruk mutluluğu yansıtır:

...
Hoş geldin, kadınım benim, hoş geldin!
Ayağını bastın odama
kırk yıllık beton çayır çimen şimdi.
Güldün,
güller açıldı penceremin demirlerinde.
Ağladın,
avuçlarıma döküldü inciler;
gönlüm gibi zengin
hürriyet gibi aydınlık oldu odam.
Hoş geldin kadınım benim, hoş geldin.

Gelgelelim, bu beklenmeyen sevinç az sonra çetin sorunlara yol açar: Nâzım Hikmet'in Piraye Hanımdan, Münevver Hanımın da Nurullah Berk'ten ayrılması gerekir. Bu da hem şairi üzer, hem de eşini yaralar. Ayrıca, Münevver de kocasından boşanmakta tereddüt geçirir. Nâzım Hikmet olup bitenlerden acı ve pişmanlık duyar. "Melodram" şiiri bu duyguları sergiler.

Nâzım Hikmet bu zorlu günlerde bile içerdeki ve dışardaki olaylarla ilgisini kesmez: Bir yandan öğrencisi İbrahim Balaban'ın resimlerinin kendisinde uyandırdığı duyguları şiirleştirir ve hapiste yatacak olanlara öğütler verirken, bir yandan da Amerika'da türkü söylemesi engellenen Paul Robeson'u savunur ve bezirgân saltanatına yaslananların niçin durmadan yalan söylediklerini açıklar:

...
Ve insanlar, ah, benim insanlarım,
yalanla besliyorlar sizi,
halbuki açsınız,
etle, ekmekle beslenmeğe muhtaçsınız.
Ve beyaz bir sofrada bir kere bile yemek yemeden doyasıya,
göçüp gidersiniz bu her dalı yemiş dolu dünyadan.
...

Nâzım Hikmet, "Ellerinize ve Yalana Dair" başlıklı bu ünlü şiirinde yalnızca Türkiye'nin değil, bütün dünyanın çalışan insanlarına seslenir:

...

İnsanlar, ah, benim insanlarım,
hele Asya'dakiler, Afrika'dakiler,
Yakın Doğu, Orta Doğu, Pasifik adaları
ve benim memleketlilerim,
yani bütün insanların yüzde yetmişinden çoğu,
elleriniz gibi ihtiyar ve dalgınsınız,
elleriniz gibi meraklı, hayran ve gençsiniz.
...

Yalnızca bu dizeler bile, Nâzım Hikmet'in hücresinin duvarlarını aşarak evrensel ufuklara açılmaya ve dünyanın ezilen, aldatılan bütün insanlarına ulaşmaya çalıştığını göstermektedir.

Gelgelelim, çoğunluğunu emekçi halkın oluşturduğu bu insanlara sevgiyle yaklaşmak ve onların kurtuluşu uğrunda yılmadan savaşmakla birlikte, Nâzım Hikmet popülist bir bakış ve söyleyişten uzak durur. Hatta, söz konusu insanlardan üretici olmayan, işçi sınıfının bilincini taşımayan ücretliler ile küçük tüccar, memur, esnaf ve zanaatkârlardan korkak, bencil, sorumsuz, rahatına düşkün olanları eleştirmekten de geri durmaz. Örneğin, "Dünyanın En Tuhaf Mahluku" başlıklı 1947'de yazdığı bir şiirinde 'akrep, midye, serçe, koyun' gibi benzetmelerle çıkarcılık, ürkeklik, kendine kapalılık ve bilinçsizliklerine parmak bastığı bu 'yabancılaşmış küçük insanlar'ı[6] — sevecenlikle de olsa — suçlar, sarsıp uyandırmak ister:

...
Dünyanın en tuhaf mahlukusun yani,
hani şu derya içre olup
deryayı bilmiyen balıktan da tuhaf.
Ve bu dünyada, bu zulüm
senin sayende.
Ve açsak, yorgunsak, alkan içindeysek eğer
ve hâlâ şarabımızı vermek için üzüm gibi eziliyorsak
kabahat senin,
— demeğe de dilim varmıyor ama —
kabahatın çoğu senin, canım kardeşim!

(1) Nâzım Hikmet, *Yatar Bursa Kalesinde*, Şiirler 4, 1988
(2) Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, haz. Memet Fuat, 1971, ss. 513-536
(3) A.g.e., ss. 557-566
(4) Memet Fuat, *Nâzım ile Piraye*, 1975, ss. 164-194
(5) Nâzım Hikmet, *Tüm Eserleri, VII, Şiirler 7, Eserlerine Girmeyen Şiirleri*, haz.Asım Bezirci,1988, ss. 47-211
(6) Bak: Yakup Şahan, "Anlaşılmayan Bir Şiir", Varlık, Eylül 1987/Kemal Gündüzalp, "Bir Şiirin Yorumlanması ve Küçük İnsan", Yeni Şiir, Haziran 1988

MARGUERITE YOURCENAR

Hadrianus'un Anıları
Zenon
Doğu Öyküleri
Bir Ölüm Bağışlamak

ADAM YAYINLARI

BİR SAYIM-DÖKÜM DENEMESİ

Orhan Barlas

Mümtaz Soysal, gene erken davrandı, bir süredir aklımdan geçenleri yazıverdi. Nice var ki, koyu gölgeli, serin bir yere çekilmek, kendi kendime düşünmek, düşünmeye çalışmak isterim. Ülkede başımıza neler geldi? Yeryüzünde neler oldu? Bunlar bize nasıl yansıdı? Bunlara gerçekçi, yanıltıcı olmayan yorumlar bulmaya çalışıyorum. Önüme kördüğümler, açmazlar çıkıyor. El yordamı ile çözümler araştırıyorum. Güç iş, ama omuz vermeye değer.

İlki şurdan başlamak istiyorum. Başkalarını bilmem, beni Körfez Savaşı çok etkiledi. Yalanın, iki yüzlülüğün böylesine bulaşık, sıvaşmış olduğunu bilmiyordum. Buyurganlığın demokratlık, özgürlük; işkencenin yardım eli uzatmak, yağmanın iyilik sayıldığını böylesine görmemiştik. Geçmişi bir an için unutalım. Birkaç gün içinde gördüğüm iki olaya değineceğim. Fransız Bakan Kouchner bir kitap yazmış, adı *Başkalarının Mutsuzluğu*. Bunu gördüm, içimden, "Kim bilir gene akıllarından ne şeytanlık geçiyor?" diye düşünüyorum. Kürtler, Hırvatlar, başka ülkeler... Bunlarda demokrasi, insan hakları yokmuş... Bir topun üzerinde yaşıyoruz ya, adamlar gelip düzeltecek. Tam burda televizyon görevlisi sordu: "Bu karışma, burnunu sokma hakkına mı (ingérence diyorlar) yol açacak?" dedi. Sonrasını izleyemedim, ya dinlemedim, ya da dinlediklerimi anlamadım.

"Time" dergisi Ted Turner'i yılın adamı seçmiş. Neden seçmiş? Çünkü Turner'in sahibi olduğu CNN bizlere "tarihi olurken aktarıyormuş"... CNN sayesinde artık yeryuvarlağı, olayları "Ne oldu?" diye değil, "Neler oluyor?" yöntemiyle izleyebiliyormuş. Bu kuyruklu yalanın neresinden tutmalı? İlkin gerçek anlamda bir demokratın, Amerikan deyimi ile bir "liberal"in gözünde "Time" saygın bir dergi değildir. İkincisi Ted Turner "Time"ın hissedarlarından biridir, yani bu olayda Bay Turner kendi kendine "ödül" vermiştir. Üçüncüsü CNN'in bize gerçekleri, doğruları aktardığı savının en küçük bir "doğru" yanı yoktur. Cila çekilmiş bir uydurma Atari oyunu bize gerçek diye aktarılmıştır. Bunu yutan yutmuş, yutmayan kendi kendini yemiş, dilini, dudaklarını kemirerek bir yana çekilmiştir. Yalnız bu CNN denen yalan makinesinin hakkını yememek için iki yönü açıklamak gerekir : Bizde "tarih

oluşurken" çeviri yapan hanımların sünger gibi çekip uzatarak konuşmaları sayesinde yayın biraz sevimli olabilmiştir. Bir de Star 1'i CNN'le yan yana getirerek bizim "Devletli-Saadetli" girişime pay çıkarmak isteyenler var. Bunda yerden göğe haklıdırlar. CNN neyse, Star 1 de odur. İkisini bir sepete, bir çuvala koymak çok uygun olur. İşte bu böyle... Yeryüzü gerçekleri bize bunların ağzından, dilinden aktarılır. Bizler de bunlara bakar ahkâm çıkarırız. Yazılı basın ise bunlarla atbaşı gider. Böyle bilgi edinir, böyle iletişim kurar, böyle kafalı, "güçlü" olabiliriz.

En çarpıcı, en iri görünüşlü olay belli: Artık tarih sona erdi, solculuk bitti; yedi kat yerin dibine gömüldü. Bunu düşünüp söyleyenlerin ellerinde dev gibi bir de somut kanıt var: Sovyetlerin çöküşü. Burda siyasal, toplumbilimsel, ekonomik tartışmalara girmek aklımdan geçmiyor. Üstelik büyük boyutları ile, bu iş benim boyumu aşar. Ne var ki, ucundan kıyısından da olsa bildiğimiz bazı şeyler var. Onları serip dökmek yalnız hakkımız değil, hem de kaçınılmaz ödevimiz...

Şurdan başlayalım: Ne demek solculuk? Genel anlamda değişme istemek; özel anlamı ile de ezilmişler, yoksullar, yoksun bırakılmışlar yararına değişme istemek. Bu istek, bu duygu, bu düşünce, bu özlem bitti mi? Bunu ileri sürmek sersemce bir bencilliktir. Üstelik bu türden özlemlerin sona erdiği bir gezegen yaşamaya değmez. Gelelim "tarihin sonunun geldiği" saçmalığına... Özetle şöyle deniyor: Ruslar bundan böyle "doğal ekonomik düzen"e geçeceklermiş. Bazı işini bilir girişimcilerin ücretle adam çalıştırmaları "Doğal" olandır. Kalanlar, devletleştirme, kamunun mülk sahibi olması, devletin şunun bunun işini denetlemeye kalkışması doğaya aykırıdır. Tanrı, Allah bu gezegeni, bu gezegen üstünde yaşayan canlılardan insan türünü salt "ücretle adam çalıştırmak" için yaratmıştır. Doğa bu. Tanrı bunu istiyor. Allah böyle buyurmuş, kalanlar yapay, özenti, zorlama... Sivri akıllılardan biri bunu televizyonda uzun boylu anlattı. Büyük kapitalizmin propaganda kitaplarından parçalar, geçişler okuyarak kapitalizmden başka her yolun "doğaya aykırı" olduğunu ileri sürdü. Oysa bu dizge yaklaşık beş yüz yıllıktır. Kendi deyimleri ile "yerkürenin" çok küçük bir bölümünde filiz vermiş, boy atmıştır. Bu dizge yeryuvarlağında yaşayanların en çok üçte birinin yararına işler, kalanlar bu dizge yüzünden inim inim inler. Bundan önce tarih, uygarlık yok muydu? Sümer, Mısır, Yunan, Endülüs, Çin, Hint neyin nesidirler?

Bir de bunlar kadar açık olmasa bile "solun ölümü"nü başka (dolaylı) bir yoldan anlatanlar gelişip serpildiler. Bunların "ne demek istediklerini" ben pek anlayamıyorum. Sorun şöyle özetlenebilir : Değişim istiyorlar mı? İstemiyorlar mı? İstiyorlarsa bu olası değişim hangi yönde olmalı? Bu değişim de sizin, benim/onların katkısı olacak mı, olmayacak mı? Yani biraz kıpırdanmak gerekir mi? Her şeyi "seyri tabii"sine mi bırakmak doğru olur. Umudumu kesmedim, bundan böyle de onları öğrenmeye, anlamaya çalışacağım.

***

Başka ülkeleri bilemem. Ama, bizde şu ya da bu nedenle (ya da gerekçe göstererek) soldan yan çizenleri anlamak gerek. Yaklaşık yirmi yıldır "solcu olmak" Türkiye'de çok pahalıya patladı. Gerçi oldum olası "solcu olmak"

Türkiye'de dayanılmaz bir yer alıştı. Ama yirmi yıldan beri "solculuğun bedeli" eskiye göre üstel olarak çok tırmandı. Cezalar üç beş kat artırıldı. Bu bir şey değil. İşkence akıl almaz düzeye çıktı. Baskı, zorlama aldı yürüdü. İşsizlik, açlık önce onlara reva görüldü. Sakat kalanlar, ruhsal bozukluk geçirenler çoğaldı. Bunlar bir yana "solcular" düpedüz canlarından oldular. Ölüm cezası uygulayarak ya da sokak infazı ile öldürüldüler. Ölenler, sakat kalanlar, yıkık düşenler; geriye kala kala çok küçük bir azınlık kaldı. Bundan öte düzene başkaldıran delikanlıya solculuk önermek kahramanlık gösterisi önermek olmaz mı? Üstelik yeryüzünde de "solun tükenmesi" gibi bir savunma olgusu hazır bekliyordu. Düzeni hiç mi hiç beğenmeyen delikanlı için kala kala "dinsel yer alış" kaldı. Metal kaldı, Rap kaldı, Zonta, Maganda kaldı... İşleri yolunda gidenler için ise Kokain'le Yuppie'lik hazır bekliyordu. Burda bir adım atalım ve Türkiye'nin "gerçek siyaset"ine bakalım. Ben sıradan bir üye olarak bu akımda yer aldım. Bugün düş kırıklığı, umutsuzlukla omuz omuza karamsarlık içindeyim.

Biz sanıyorduk ki 20 Ekim seçimleri ile ülkemizde "önderlik, kılavuzluk, Mehdi bekleme, babadan medet umma" sona erer, hiç olmazsa bu eğilimin etkisi azalır. Olmadı. İşler tersine döndü. Gene bizler bir umuda kapılmıştık. Bu seçimle siyasette akıl, bilgi, düşünce "çalışır". Olmadı. Gene yanıldık. Bizler bir umuda kapıldık, sandık ki, bu seçimlerle "siyaset"te iyi kötü aktörenin payı bulunur. Bunda da yanıldık. Elbette siyasetin sırılsıklam bir "aktöre" bağlantısı olmasını beklemek saçmadır. Ama bu kadar da olmaz. Bugün Türk politikasında başat olarak çıkar gözetme, yolunu bulma, avanta sağlama geçerlidir. Aktöre kaygısının ancak bulaşığı vardır. Bunlar önemli değil, gelir geçer. Ama bana kalırsa en önemli olan Parlamento'nun kurgusu... Bunu biraz açmak iyi olacak.

Yukarda da yazdım. Beş altı yüzyıl önce, burjuva demokrasisi işlemeye koyulurken ilk ele alınan konulardan biri "ayrıcalıkların ilgası" idi. Okulda bize öğretileli elli yılı geçti. Habeas Corpus'la filan iktidara yanaşan kentsoylular Hükümdar'la birlikte aksoyluların/din adamlarının ayrıcalıklarını yürürlükten kaldırmaya girişirler. Çünkü, onların ölçülerine göre "ayrıcalıkla" demokrasi bir arada yürümez. Oysa bugün bizim parlamento üyelerinin bal gibi ayrıcalıkları vardır. Ödenekleri öyledir. Emekli aylıkları öyledir. Konutları, çalışma koşulları öyledir. Bunca ayrıcalıkla demokrasi bir arada gitmez. Bir şeyler gider ama, ona gerçek demokrasi denemez. Bunu saygınlığı sağlamak gibi bir gerekçe ile yapmak ikinci bir yanıltmacadır.

Bunları 1992 yılının beşinci gününde yazıyorum. Kendi adıma da, ülkem adına da iyimser olmak içimden gelmiyor. Onların anlatımı ile yeryuvarlağının gidişini ise daha da karanlık görüyorum. Bir yerde okumuştum: "*Yaklaşık dört milyar yıl önce bu gezegende yaşam gözüktü, ardından bozulmalar, hastalıklar ortaya çıktı. Sonra da ölüm geldi.*"

Sovyetleri, Hırvatları, sizi-beni bilmem. Bu gezegen bir dört milyar daha bu yolda gidebilir mi? □

Haydar Ergülen

BENİ AŞKA TERKETTİĞİN İÇİN SEVİYORUM SENİ

bir sır-çocuksun, yalnızca aşk açık sende,
ne sen kalıyorsun ne o, aşktan başka
biri yok, gel, aşk istediği için varsın,
ne onu kurtarıyorsun ne kendini, aşktan başka
biri yok, git, aşk istediği için yoksun

ayrılıktan değil, taşıdığı saflıktan konuşursun:
ayrılık sana dönmektir, yeniden bana
ruhumuz öpüşür ya, başkasındayken ağzımız,
gövde gözaltındadır, oysa ruhlar sereserpe
seni senden beni benden bağışlar birbirimize

bir sır-çocuksun, aşkla açıyorsun kullandığın her şeyi
burda değilsin, çoktan çekilmişsin ve seninle
gitmiş senin olan, her zamankinden çoksun bu evde,
çünkü aşk hepimizden çalışkandır, ben duruyorum
vefa aşk lisesindeki ceza nöbetine

bu karanlıkta daha iyi görüyorum seni
aynı tünelden geçiyorsun gelişte ve gidişte
kavuşmaya, ayrılığa aynı yolu kullanıyorsun,
beni büyüten aşktan söz ediyorum, yolculuğa övgü,
zaman yok ki aşktan başka, uykusuzluğa övgü,

bir sır-çocuksun, baştan çıkarır gibi açığa çıkardın beni,
ayrılık mı, beni aşka terkettiğin için seviyorum seni!

29 Nisan 1992
Paşalimanı

Oğuzhan Akay

BİR AYRILIK KLASİĞİ

Gidiyorum işte birazdan, gölgemi getir
Bana gölde unutulan bir gemi getir
İçinden uykusuzluk geçen bir gece getir
Ayrılıklar kalbe sevmeyi öğretir

Gidiyorum işte birazdan, gövdemi getir
İkimizi resimleyen bir demi getir
Sade neskafeyle sesini getir
Geceler zamana rolünü öğretir

Doluyorum artık bir bardaktan bir başkasına
Serseri bir bulut kadar efendi kılığında
Dudaktan kalbe dökülen gözyaşı kıvamında
Vedalar düşlere dalmayı öğretir

Gidişimi getir, ağır aksak, yel yepelek gidişimi
"Gi"yi sana bırakıyorum, ..diyorum işte birazdan
Sana dönüyorum, senin için dönüyorum, dünya benim
Her ayrılık kavuşmaktır aslında
Ayrılığa

29 Nisan '92
Paşalimanı

YİTİK KUŞAĞIN RESSAMI : NACİ KALMUKOĞLU

A.Celal Binzet

Tarih kavramının nasıl açıklanması gerektiği konusunda değişik görüşler ileri sürülebilir.

Birey davranışlarını global ölçekte değerlendirerek toplumun genel akışına etkileri yönünden incelemek tarihin yöntemlerinden yalnızca biridir. Bu olgu, bireyden de öte toplumu kavrayarak genel eğilimleri ve zaman içindeki değişimleri/dönüşümleri irdelemek de tarihin konusudur. Durum böyle olunca söz konusu terimi, bireyi kuşatan fiziksel ve ruhsal kavramlarla birlikte düşünmek zorunlu hale gelir. Çünkü belirli koşulların ürünü olarak birey, dürtülerinin egemenliği altında olaylara yön vermeye çalışır. Kuşkusuz tarih bazında herkesin eyleminin etkenlik derecesi tartışılabilir. Ama şurası kesindir ki etken olanlar, olmayanlarla birlikte aynı toplumun ürünüdürler. Bu açıklamalarla tarihin bireyci anlayışla açıklanması gerekirliliğini savunuyor değilim. Doğru olanın, bireyle toplumun karşılıklı etkileşimi olduğudur. Yeni alternatifleri sürekli olarak ortaya koyan çevre karşısında, insanın yapacağı seçimlerle tarih, ilerleyen yüzünü gösterir.

Her dönemin, belirli koşulların olgunlaşmasıyla açığa çıktığını söylemek, akla en uygunu olmalı.

Böylelikle soruna daha doğru yaklaşılacağını umalım.

Toplumsal ivmenin artışında bireyin rolü nasıl göz ardı edilemezse yine toplumsal dönüşümlerin insan yaşamına şu ya da bu yönde etkilerini de unutmamak gerekir.

Eğer bizdeki gibi seçmeci ve seçkin bireye dayalı bir anlayışta değilseniz, bu anlamda tarihin daha geniş ufaklara ulaştığını görmek hiç zor olmayacaktır. Öyle ki, toplumsal kavramların, her bireyin içinde karşıtlarıyla birlikte töz olarak durduğunu bile söyleyebiliriz. Ancak bu sayede, her insanın, başkalarıyla arasındaki ayrımı ölçmek olasıdır. Ve aynı olay karşısında neden şöyle ya da böyle tepkide bulunulduğunu açıklamak da aynı değerlendirmeyle gerçekleşebilecektir.

Çünkü yaşam bir labirenttir.

Hepimizi birden kucaklar gibi görünürken, usulca bir şeyleri koparır bizden. Dümdüz uzanır gibi algılanan, ama sonuna gelindiğinde beklenmedik bir açılımla sapmalara uğranılan karmaşıklık. Açıklığın verdiği rahatlıkla, dönüşümlerin yürek çarpıntısı arasındaki zıtlık, yaşamın itici gücüdür. Birisi ne ölçüde önceden belirlenmiş geleceğe yönelirse, öteki o derece hesapsız çıkışların nedenidir. Bu noktalara teğet ge-

Cihangir'den Sarayburnu, yağlıboya, 29x37.5 cm

çen yaşamlar için önceden çizilmiş geleceğin hiçbir anlamı olmayacağı açıktır.

İstenirse buna kaderci bir anlayış gözüyle bakılabilir.

Tarih, bireysel acıların üzerini ne denli kaparsa kapasın, bunların yaşandığı gerçeğini gizleyemez. Sonuçta her şey, yaşananlardan geriye kalanların süzüldüğü eşsiz bir bileşime dönüşür.

Naci Kalmukoğlu ismi, sözü edilen tanımlara uygunluğu tartışılmaz isimlerden birisidir. Onu gündeme getirerek birden çok amacın hedeflendiğini belirtelim.

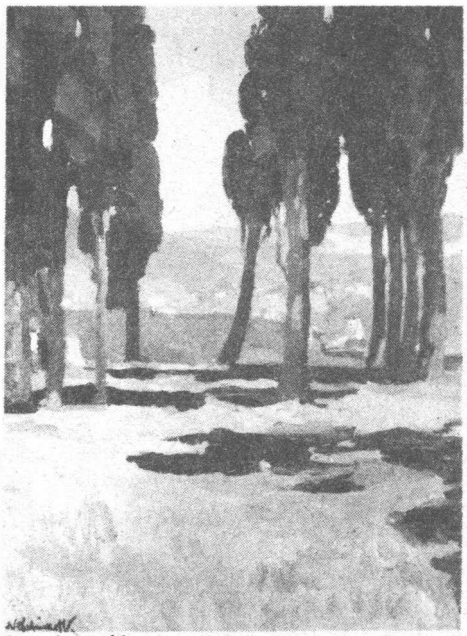
Bunlardan ilki, yitik bir yaşamın trajik yanlarını yeniden anımsamak olmalı.

1896'da Harkof'da dünyaya gelen Naci Kalmukoğlu'nun asıl adı Nikolay Kalmukof'dur. Ticaretle uğraşan babası, kendisini ticaret mektebine yazdırmasına karşın, onun, Güzel Sanatlar Akademisi Resim bölümüne de devam ettiğini biliyoruz.

Yeri gelmişken, Ercüment Kalmık'la (1908-1971) aralarındaki soyadı benzerliği ve ikisinin de aynı kökenden gelmeleri dışında bir başka yakınlıkları olup olmadığı sorusunu ayrı bir yere not etmeliyiz.

Sovyet Devrimini izleyen yıllarda öğrenimini yarıda keserek 1920'de Türkiye'ye göç eder. Aslında, söz konusu dönemde Sovyetler'den ayrılan iki ressam daha vardır: İbrahim Safi (Safiev) ile Nimetullah Gerasim. İkisinin doğrudan yurdumuza gelmesine karşın, Nimetullah Gerasim önce Çin'e gidecektir. Ama birkaç yıllık aradan sonra onun için de dönüş yeri ötekilerinin yanıdır.

Siyasal olayların etkisiyle sürüklenen Naci Kalmukoğlu'nun, buna yeni bir ortama uyum sağlama sorunu da eklendiğinden, yaşamı ağır koşullar içerir. Ülke, kurtuluş savaşı adı altında oldukça çalkantılı günler geçirmektedir. İki olumsuzluğun üst üste çakışmasıyla ortaya çıkan tablonun iç açıcı olduğu söylenemez. Yurdumuzda geçirdiği ilk yıllarında, ticari yanı ağır basan dekoratif resimler yapmasını, söz konusu ortamdaki geçim kaygısında



Peysaj, yağlıboya, 45x35 cm

Laleler, yağlıboya, 62x36 cm

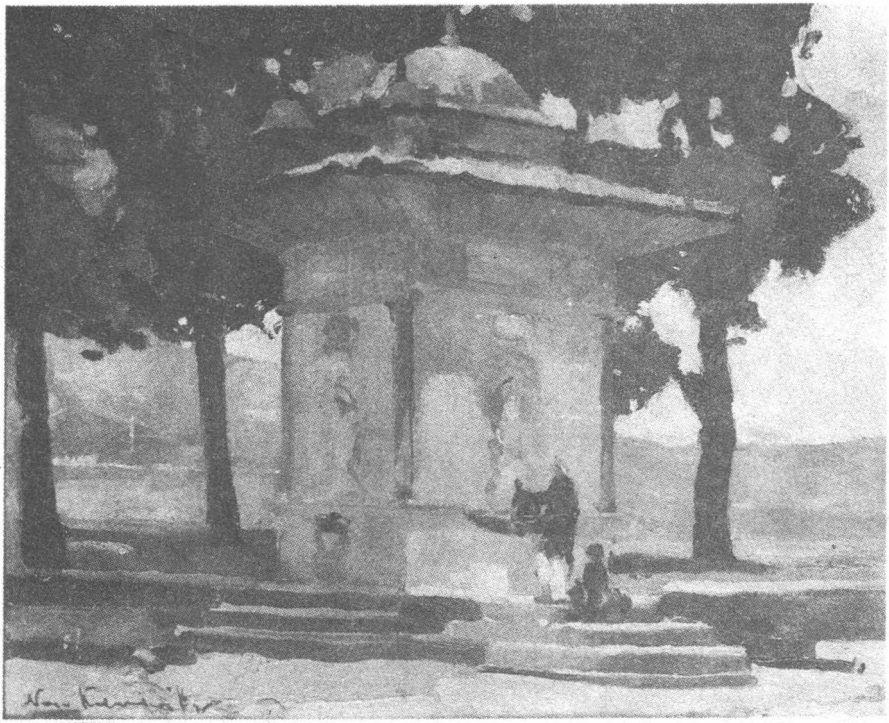
aramak gerekir. Bu içerikteki çalışmaları yalnız İstanbul'la sınırlı kalmaz. Devlet Tiyatrosu dekorları ve Halkevi sahnesi düzenlemeleri Ankara'ya da yansır. Bu yansımada İstanbul'daki akademik çevreden dışlanmasının etken olduğunu vurgulayalım. Bunlar dışında İzmir'de Fuara bağlı birtakım düzenlemeleri bulunmaktadır.

Sınırlı sayıdaki kaynaklardan öğrendiğimize göre Celal Esad Arseven ve Carl Ebert'le ilişkileri daha çok sanatsal boyuta dayanıyor. Zamanının büyük bölümünü ticari yanı ağır basan çalışmalara ayırmasına karşın, nitelikli yapıtlar ortaya koymaktan geri kalmıyor. Bazı grup sergilerine katılan sanatçı, 1939-1947 yılları arasında 5 kişisel sergi açmıştır. Bunlardan ilki ve sonuncusu Ankara'da, diğerleri İstanbul'dadır.

Bu kısa değerlendirme bir sanatçının yaşamına oldukça yüzeysel bir bakış olarak adlandırılabilir. Eldeki verilerden yola koyularak yapılacak daha yakın bir değerlendirme, sanatçının iç dünyasını tanımamıza yardımcı olur. Kalmukoğlu için yalnızlık duygusu, varoluşunun temel noktalarından birisi durumuna gelmiştir. Belirli çevrelerin dışında kalmanın verdiği olumsuz etki karşısında giderek içe kapanan sanatçı için tek çıkış yolu yalnızca çalışmaktan geçiyordu. Böylece, bir ölçüde olsun kendini kuşatan çemberi aşarak doyuma ulaştığını söylemek fazla iddialı bir yargı olarak yorumlanmamalı.

Atölyesine gelerek dilenen bir çingene kızına yaptığı öneri bu duyguyu yeterince açığa vurur. Kız, eğer dilendiğinden daha çok para kazanmak istiyorsa, kendisine modellik yapmalıdır. "Çingene Kız" portresi, böyle bir yakınlaşmadan sonra ortaya çıkar. Bu anekdotun, Nüzhet İslimyeli'nin sözlü anılarından alındığını geçerken ekleyelim.

Yaptığı çalışmaların kesin sayısı bilinmiyor bugün. Yakın arkadaşı Rıdvan Evrenosoğlu'nda 250 dolayında resmi bulunduğundan yola çıkarak, bu sayının çok üstünde yapıt ürettiğini



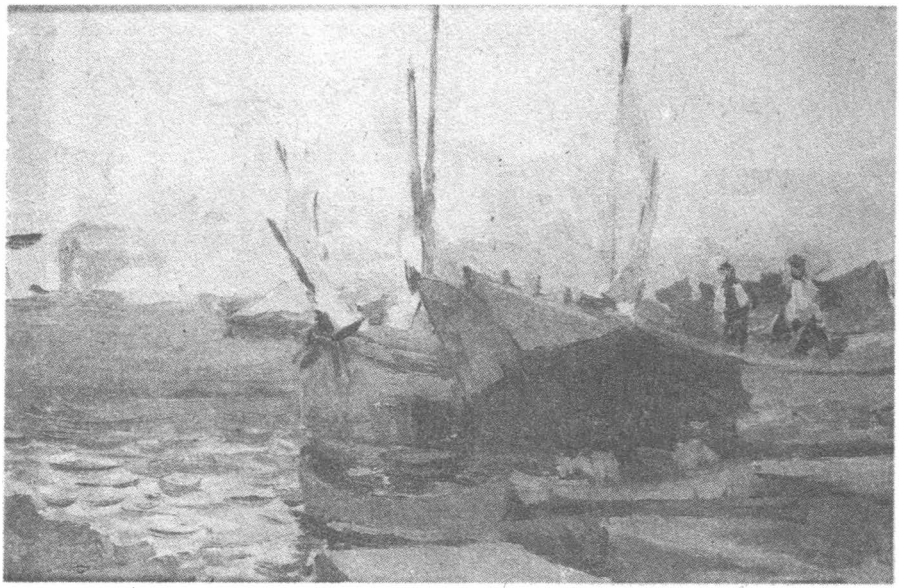
Çeşme, yağlıboya, 28x33 cm

söylemek falcılık sayılmasa gerek.

Eldeki resimler, sanatçının Rus klasisizmi ile yarı akademik etkileri kaynaştıran belli bir ustalığa sahip olduğunu kanıtlıyor. Çevresinden insan portreleri, tarihsel anlayışla ele alınmış konuları, natürmort ve İstanbul peyzajları belli başlı ilgi odaklarını oluşturuyor. Bunlara, oryantalist yaklaşımla gerçekleştirilmiş kompozisyonları da eklediğimizde, oldukça geniş açılı bir konu yelpazesiyle karşı karşıya olduğumuzu görürüz. Işık-gölgenin yoğun anlatımından, peyzajlarının karakteristik bir özelliği olarak söz edilebilir.

Naci Kalmukoğlu'nun sanatına ilişkin genel yargılar, ancak elde bulunan yapıtlar üzerindeki değerlendirmeleri kapsar. Gözlemlerin ortak noktası, sanatçının yapıtlarında belirli bir ustalıkla lirizmin örülü olduğu yolundadır. Nitekim, onunla yakın kökenden gelen ve bağlı olduğu aileyi tanıyan birisinin, Kalmukoğlu'nun resimlerini izledikten sonraki yargısı bu yolda olmuştur. Varlıklı ve köklü bir ailede yetişmenin birikimlerini taşıyan kişiliğinin geldiği

Nü, pastel, 44.5x27 cm



Haliçten, yağlıboya, 22x33 cm

yer, onun yaşama bakışını biçimlendirmiştir. İçine girdiği ortamın biraz dağınık, biraz yoksul havası geleceğe yönelik olumsuz kuşkuculuğunun önemli nedenlerindendir.

45 yıllık bir aradan sonra, yine Ankara'da ilk kez sanatçı adına düzenlenen sergi, konunun anımsanma gerekçesi olmuştur. Bu olay aracılığıyla toplumumuzdaki kronik bir tutuma sözü getirmek istediğimizi belirtmeliyim. Çokca bilinen kavramları kişisel belleğe emanet bırakmanın rahatlığıdır konumuz. Daha kestirme bir yaklaşımla, söz konusu durum belleksizlik olarak da nitelendirilebilir. Bireyin kişisel yaşam sürecini aşan bilgi birikimlerinin zamanla erozyona uğrayacağı açıktır. Kalıcı olmanın vazgeçilmez koşullarından biri ve başlıcası kuşaklar arası bilgi aktarımını bu tür öznel yaklaşımlardan kurtarmak olmalıdır. Doğaldır ki bu, tekil bir anlayıştan çok, kavram ve olguları toplum bilincine sindirerek değerlendirme süreciyle eşdeğerlidir. Ancak böylelikle öznellikten kurtularak daha gerçekçi gözlemlere ulaşılacağı yadsınamaz.

Sergisi nedeniyle adı gündeme gelen sanatçının yaşamı geniş bir bilinmezlik örtüsüyle kaplı. Kaynakların bazısı çok genel bilgilerle yetinirken, kimisi görmezden geliyor. İşin en ilginci ölüm tarihi konusundaki çelişkili açıklamalar. 1950, 1952, 1954 ve 1969 yılları değişik kaynaklarda ölüm yılı olarak gösteriliyor. İçlerinde en güvenilir olarak 1954 yılının sözlü tanıklıklar aracılığıyla aktarılması traji-komik bir olay sayılabilir. Toplum yaşamı açısından çok yeni bir olaya bu ölçüde ilgisiz kalmaya ne tür açıklamalar getirileceği ayrı bir merak konusudur.

Kalmukoğlu'nun ölüm yılı gibi biçimi de gizlerle örtülü. Tarlabaşı'ndan Abanoz sokağına inen sokaktaki atölyesinin penceresinden düşerek yaşamını yitirdiği söyleniyor. Ailesini tanıyanlarca yapılan yorumlarda ise intihar olduğu özenle belirtiliyor. Köklü bir kentsoylu aileden gelen sanatçının, yaşamın bunca iniş-çıkışlarına karşı en anlamlı protestosu şeklinde özetlenebilir sonu.

İçinde yaşanılan çağla, bireyin yaşam çizgisi her zaman aynı düzlemde birleşmiyor ne yazık ki... Yaşamın sonsuzca çeşitlemesi karşısında bireyin beklentileri hep varolagelmiştir. Ne denirse densin, öyle rastlantılar ortaya çıkar ki, kişisel istencin boyutları silinir gider. Her rastlantı yaşamın çılgın yü-

Osman Âli Evrenesoğlu Portresi

Atiye Evrenesoğlu Portresi

İhsan Evrenesoğlu Portresi

Rıdvan Âli Evrenesoğlu Portresi

rek atışlarına dönüşebilir bir çırpıda.

Hangi yüksek ülküler, hangi umutlara yatırılan gelecek, bilinmeyen yoldaki serüvenlerden sonra belirecektir. Bunları, baştan bilerek yola çıkmanın riskini göze almak en azından yaşamın kendisi kadar saçma gelmiyor mu size? Eğer soruya karşılık verebiliyorsanız, düş kırıklıkları, yalnızlık ve daha bir yığın duygusal bölünmenin biçimlendirdiği bireyin, geleceğe nasıl baktığı sorunu kendiliğinden aydınlanmış olur.

Doğum ve ölüm tarihleri arasına sıkışmış süreç bir oyunsa, sonuçta her şeyi bırakmanın kaçınılmaz olduğu bu

Portre, yağlıboya, 37x31 cm

Portre, yağlıboya, 71x68 cm

oyuna severek girmek, anılan olumsuzluklara direnmenin göstergesi sayılmalı.

Naci Kalmukoğlu'nun yaşadığı serüvenle, ortaya koyduklarına baktığımızda, direncini yeterince gösterdiğini sezinleyebiliyoruz. Renk ve biçim anlayışındaki rahatlık, iç dünyasının çelişkilerine inat, tam bir sağlamlıkla ayaktadır. Tarihin dönüm noktalarındaki kaygan yüzeyden geçerek giden sanatçının, kendi zamanıyla uyumu ancak bu ölçüde merak konusu olabiliyor. Collingwood'un belirttiği gibi:

"Kendini bilmek, ne yapabileceğini bilmektir; hiç kimse de ne yapabileceğini denemeden bilemeyeceği için, insanın yapabilecekleri konusunda tek ipucu, yapmış olduklarıdır. Tarihin değeri, öyleyse, insanın ne yaptığını, böylece de ne olduğunu bize öğretmesidir."

Benzer örneklerinden hareketle, yaygın bir anlayışa dönüşen bu tutumun aslında sanatçıdan çok toplumumuz için kayıp olduğunu yinelemek gereksiz. Bu yazının kişisel boyutlardan, genel bir yaşam felsefesine geçmesinin ardında yatan gerekçe, sahip olduğumuz düşünce biçimidir. Eğer, her şey yitip gitmeseydi bu tür yorumlar çok gereksiz kalacaktı.

Yine de, kalan yapıtlara bakıp sevinmekten başka çaremiz yok. □

Gülhane Çeşmesi, yağlıboya, 37x31 cm.

ARKADAŞ'LA YENİDEN BULUŞMA

Vakur Kayador

1974'ün kışı andıran bir sonbahar günü Ankara'da Derya Sineması'nda izlemiştim Yılmaz Güney'in *Arkadaş*'ını. Yılmaz Güney filmleri üzerindeki anlamsız ve utanç verici yasağın kalkmasından sonra, ilk görüşümden on yedi yıl sonra bu kez Eskişehir'de *Arkadaş*'la buluşmam çok ilginç oldu. Önce akıp giden zamanı, daha sonra da bu on yedi yıla sığan hayret verici bireysel, toplumsal ve küresel değişimleri anımsadım ister istemez. Bireysel yaşantılarım bana ait; ama ülkemin ve dünyanın yaşadığı değişimlerin, hemen her şeyi yeniden değerlendirmeyi zorunlu kıldığını düşündüm. Her türlü felsefenin, ideolojinin, hatta bireysel duygu ve düşüncenin, kendi döneminin ve ortamının ürünü olduğu bir gerçek. Dolayısıyla sanat yapıtları da dahil, düşünce içeren her yapıtın, önce kendi döneminin güncelliğiyle daha sonra da günün koşulları çerçevesinde değerlendirilmesi gerekir. Düşüncelerin ve yapıtların kalıcı olması, kuşaklar sonrasına seslenebilmesi kolay şey değil. Yaşanan an'ın karmaşası içinde, geçmişte yaratılan bir yapıtta bugüne uzanan bir şeyler bulabilmek o yapıtın niteliğiyle ilgili çoğu kez.

Sinema salonuna girerken, *Arkadaş*'ın yıllar sonrasına aktaracağı çok şey var mı, sorusuyla meşguldüm. Aslında belleğim oldukça kuvvetlidir ve her insan gibi ben de iz bırakan şeyleri kolay kolay unutmam. Bu film de hem genel olarak, hem de bazı çarpıcı sekanslarıyla hatırımdaydı. Önemli olan bu kez, bu yeni dünyada ve yeni Türkiye'de *Arkadaş*'ın bana neleri düşündüreceğiydi... On yedi yıl önce çok coşkulu bir izleyici topluluğuyla yer yer salonu yıkacak kadar şiddetli alkışlarla izlediğim filmi bu kez çok daha durgun ve sessiz bir toplulukla seyrettim. Her iki topluluğun ortak özelliği, büyük çoğunluğunu öğrencilerin oluşturmasıydı. Ancak Ankara'da öğrenci topluluğunun yanı sıra sıradan izleyiciler de vardı. Bunlar Yılmaz Güney'in başlangıç dönemi filmlerinin meraklılarıydı. *Çirkin Kral*, *Ben Öldükçe Yaşarım*, *Pire Nuri* gibi filmleriyle bu yamuk yumuk kavruk adam geniş kitlelerle buluşmayı bilmişti. Ancak onun buluşma noktası, o dönemin gerçekten çok yakışıklı ve sinekkaydı tıraşlı jönleri olan Ayhan Işık, Cüneyt Arkın, Kartal Tibet, Ediz

Hun gibi starların seyirciyle bağlantısından çok farklıydı. Lumpenizmin, külhanbeyliğin yüceltildiği bu ilk dönem filmlerinde sergilediği "tip" ile yepyeni bir "mitos" yaratmıştı. Bu tıraşsız yüzlü, az konuşan, asık suratlı ama güldüğünde gözlerinin içi gülen ve ağzı faraş gibi açılan, bu sıska, derbeder adam öbür "esas oğlanlar" gibi abartılan, yüceltilen kahraman olmamıştı. Haksızlığa karşı çıkıp kötüleri bir bir devirirken sıradan insanın bütünleştiği bir "Çirkin Kral" haline gelmişti. İşte sinema salonundaki sıradan izleyiciler, 1960'lı yılların sonlarından itibaren politik sinemaya yönelen Çirkin Kral'ın eski sadık dostlarıydı. Bu insanlar, sinemadaki öğrenci topluluğundan çok uzakta, başka dünyada gibiydiler. Öğrenci topluluğu da bu gruba kayıtsız, birkaç yıl sonra ülkeyi cehennem ateşlerinde yakacak kanlı bir oyunun hazırlığı içindeydi sanki. Genç omuzlarının taşıyamayacağı kadar ağır yükler üstlenen bu kuşak, bütün ülkeyi "en çok da kendilerini" sürükleyip savuracak bir fırtınanın ön çığlıklarını atıyor gibiydi. Eskişehir'deki topluluk ise o fırtına sonrasının durgunluğunu yaşıyordu adeta.

Film iki kahraman üzerine kurulu. Bunlardan biri — kendi ifadesiyle — A'nın üzerinde şapkası olan Âzem, yani Arkadaş (Yılmaz Güney); diğeri ise Cemil (Kerim Afşar). Âzem ve Cemil yıllar sonra bir Akdeniz kasabasında yaz tatili sırasında bir araya gelmiş iki dosttur. Âzem devlet sektöründe görev yapan sosyalist bir mühendis, Cemil ise "belki kendi işini kurmuş belki de ücretli çalışan ama köşeyi dönmüş" köylülükten evrilme biri. İki kahramanın toplumsal konumlarının irdelenmesi ve ideolojilerinin çatışması filmin temel sorunsalını oluşturuyor. Ancak daha fazla deşildiği için Cemil, belli ölçülerde birey kimliği de işlenerek "karakter" özellikleri sergiliyor. Âzem ise her yönüyle sosyalist devrimci kimliğinin fenomeni durumunda, yani anlatı sanatlarında "tip" olarak adlandırılan tanıma daha yakın. Dürüst ve tutarlı bir kişilikle bir yandan etrafındaki insanları bilinçlendirmeye çalışıyor, bir yandan da Cemil'i ve onun çevresini acımasızca eleştiriyor; sınıfının açmazlarını, yozlaşmaları sergiliyor. Yani Âzem olabildiğince yüceltilirken Cemil eksileriyle ve sınıfsal konumunun bütün olumsuzluklarıyla ele alınıyor. Bu tür bir dramatik yapı zorunlu olarak didaktik (daha ötesi şematik) bir anlatımı beraberinde getiriyor. Ama bunun Yılmaz Güney'i pek rahatsız ettiğini söyleyemeyiz. Onun sosyalist bir sanatçı olduğunu ve sosyalist gerçekçi çizgide "politik sinema" yaptığını biliyoruz. Pek çok eleştirilebilecek ideolojik düşüncesine karşın, sosyalizmi ve sosyalist sanat kuramlarını iyice inceleyen bir sinemacı olduğu da ortada. O nedenle en genel çizgileriyle sosyalist gerçekçi sanat anlayışı üzerinde biraz durmakta yarar var. Sosyalist sanatçı her şeyden önce sosyalist iktisadi ve siyasi toplumsal düzenin kurulması amacıyla, üretim araçlarını elinde bulunduran egemen sınıfları tasfiye ederek, bu araçlara işçi sınıfının sahip olmasını ve siyasal iktidarı ele geçirmesini sağlamaya çalışan insandır; sanatını da bu yönde araç olarak kullanmaktadır. Mihail Şolohov bu konuda şunları söylüyor :

"Okuyucuya namuslu söz söylemek, halka doğruyu anlatmak, gerçeği anlatırken kimi zaman sert, ama her zaman yürekli olmak; insanların yüreğine gelecek adına, kendi güçleri adına, gerçeği biçimlendirmedeki yetenekleri adına güçlü inanç salmak... Bütün dünyada barış için mücadele etmek ve yazdıkları kanalıyla yazılarının ulaşabileceği her yerde barış savaşçıları yetiştirmek,

Muratban Mungan

ÖLÜ

Kırma güneşlerde
gelir geçer mermiler ve ölüm
Bir eski gök boşluğunda gözleri

o kadar ki
sanki sabahına ölüsünü
Urartular bulacaklar

zamandan geriye düşmüş bir ölüyü
kendi törelerine göre yıkayıp kaldıracaklar

Zulmün ve ölümün doğusunda
Nuh'un gemisiyle yan yana çürüyen
nasıl anlatsam seni
bin yıl sonra aynı topraklarda ölenleri
zamanın boşalmış testisinin başında
günün adağı, akşamın huzuruyla
tapınaklarından dönen Urartulara

7 Aralık 1991

---

insanları ilerlemek için duydukları soylu ve doğal isteklerinde birleştirmek... Sanat, insanların kafalarını ve yüreklerini etkileyecek büyük güce sahiptir. Bir insanın sanatçı tanımına hak kazanabilmesi için, bu gücü, insanların ruhunda güzeli yaratmaya yöneltmesi, insanlığın iyiliğine kullanması gerektiğine inanıyorum."

Ancak sosyalist gerçekçi sanat anlayışını benimseyenlerin her konuda görüş birliği içinde olmaları pek sağlanamamıştır. Sözgelimi sosyalist düzenin kurulmadığı ortamlarda eleştirel gerçekçiliğin mi yoksa sosyalist gerçekçiliğin mi geçerli olacağı çokça tartışılmıştır. Sanatın estetik kaygılarıyla, aktarılacak mesajın anlaşılır olması arasındaki denge çoğu zaman sorun olarak belirmiştir. Yılmaz Güney'in bu konulardaki tavrı ise oldukça açık: O sosyalist gerçekçiliği bütünüyle benimserken, kendine özgü duyarlığı ve birikimiyle sinemayı sinema yapan öğelerden "gerçek bir sinemacı gibi" yararlanmayı amaçlıyor. Ancak, örneksenen yüceltilmiş kahramanlar yaratıp anlatısını onun üzerine kurması sosyalist sanatçıların hayli tartışıp eleştirdikleri bir konu. Plekhanov, Lukacs, Althusser gibi kuramcılar bu tür "peygamber tavırlı" kahramanları yapıtın gerçekçiliğine ve estetik düzeyine aykırı bulmuş, bunları "romantik kahramanlar" olarak nitelendirmişlerdir. Özellikle Lukacs bu

düşünceleri nedeniyle Stalin döneminde adeta aforoz edilirken Jdanov gibi isimler tam anlamıyla devlet güdümünde bir sanat anlayışını benimsemiş ve bu şematik yapıtları, "dolayısıyla romantik kahramanları" savunmuşlardır. İşte Yılmaz Güney'in *Arkadaş*'ı böyle bir düşüncenin ürünü olarak karşımıza çıkıyor. Doğrusuyla, yanlışıyla...

Cemil, sınıfının yozlaşmışlığı ve çürümüşlüğüyle değerlendirilirken gerçekçi gözlemler sunuluyor. Batı burjuvazisinin duyarlığından, birikiminden ve derinliğinden yoksun lümpen Türkiye burjuvazisi yüzeyselliği ve çapsızlığıyla ortaya konuyor. Rönesans ve Reform'u, Aydınlanma Çağı'nı, Endüstri Devrimi'ni yaşamadan, aristokrasinin yanında incelip yontulmadan; yani kendi değerlerini ve sınıfsal gücünü kendi yaratmadan yapay bir biçimde (büyük ölçüde devleti semirip tırtıklayarak) gelişen bu sınıfın insanları acımasızca eleştiriliyor; yaşamayı yalnızca süslenmek, tüketmek ve sevişmek biçiminde algılayan bir topluluk olarak değerlendiriliyor. 1990'ların Türkiye'sinde yaşayan bir insan olarak, neredeyse, "Yılmaz Güney bu filmi yeni mi çevirdi?" diye soracağı geliyor insanın. Deyim yerindeyse herkesin tuttuğunu götürdüğü bu ortamın insanlarının, bireysel yetkinliğe ulaşıp bedenlerini özgürce kullandıklarını söylemek mümkün değil. Sözgelimi bunların, Marcuse'ün dediği gibi, "...değişen, görüşlerini geliştiren, içgüdülerini yeniden biçimlendiren, hedeflerini her gün tazeleyen, değer ölçülerini yeniden düzenleyen ve bu bilince ulaştıktan sonra ruhunu işleyerek, özgürce sevişen insanlar" olduklarını ileri sürmek olanaksız... İşte bu karmaşada karısının kendisini aldattığını, bu arada Arkadaş'a "kesik attığını" öğrenen Cemil tam anlamıyla yıkılır. Oysa aynı Cemil, gençlik yıllarında sevgilisine beş yüz metre mesafeden bakılmasına tahammül edemezken, "Karısı güzel olanlar karımı, baldızı güzel olanlar baldızımı öpebilirler," diyecek noktaya gelmiştir. Ama bu gelişme (!) karısının kendisini aldatmasını kabullenmesini sağlayamaz... İşte Arkadaş'ın önerisi burada ortaya çıkar; Cemil'i alıp köyüne götürür, hemşehrisi Muhittin'in (Nizam Ergüden) çalışıp çabalayarak çorak toprak parçasını nasıl verimli hale getirdiğini gösterir. Çok iyimser bir yaklaşımla, burada üretkenliğin, insanlara yararlı olmanın huzurunu sunduğu anlatılmış olabilir. (Tıpkı Goethe'nin Faust'unun gerçek güzelliği, dünya nimetlerinde değil de bir bataklığı kurutup, insanlara iyilik ederken bulduğu gibi.) Ancak burjuvaziye, üretken değildir demek sanıyorum çok insafsızca bir eleştiri. İnsanlık tarihinin modern çağlardaki bütün siyasal ve teknolojik atılımlarında bu dinamik sınıfın imzasını görürüz. Yılmaz Güney'in siyasal çizgisinde köylülüğün önemli bir yeri olduğunu biliyoruz. Genellikle Mao Zedung'un çizgisine yakınlık duyduğu, özellikle "kırlar-kentler kuramı"nı benimsediği bir gerçek. Marksizmin, endüstrileşme sürecinin gerisinde kalmış toplumlara uyarlanmış biçimi olan bu öğreti Asya, Afrika ve Latin Amerika'yı kırlar, Avrupa ve Kuzey Amerika'yı da kentler olarak görmekteydi. Köylü topluluklarının örgütlenerek, gelişmiş endüstri ülkelerini kuşatacağını ve tasfiye edeceğini varsayan bu ideoloji, doğal olarak köylüye özel bir değer veriyordu. Yılmaz Güney'in en büyük açmazı da burada ortaya çıkıyor. En geri ve gerici toplumsal sınıfın anlamsızca yüceltilmesi, birçok soruna doğru teşhis koyup sonra da yanlış tedavi uygulamaktan başka bir şey değil. Bilime, sanata, özgür aşka, her türlü marjinal düşünce ve eğilime, cinselliğe, tüm gelişmiş, insani

değerlere "sınıfsal konumu ve birikimi gereği" karşı çıkan bir sınıf nasıl yanlış'a, kötü'ye alternatif olabilir? Köylü devrimcilerin (Devrim Muhafızları) Çin'de kültür devrimi adı altında, insanlığın ürettiği yetkin sanat yapıtlarına "burjuva kültürünün ürünü" diye saldırdıklarını unutmak mümkün mü? Yıllarca dış düşmanlara karşı yiğitçe savaşan Vietnam halkının, köylülüğü aşamadığı için bir türlü ekonomik düzenini yoluna koyamadığı bilinmiyor muydu?.. Bunlar, o günlerin güncel konularıydı ve olayları önyargısız değerlendirebilen insanların rahatlıkla görebilecekleri şeylerdi. Dolayısıyla Yılmaz Güney'in böyle bir yozlaşma karşısında, her türlü bağnazlığın kaynağı olan köylülüğü alternatif olarak sunmasının (ya da bu izlenimi uyandırmasının) ilericilikle bağlantısı olmadığı kanısındayım.

Cemil'in, düzenin kendisine sunduğu (ya da onun düzenden koparıp aldığı) yüksek hayat standardını bir anda unutup bunalıma girmesi ve intiharı seçmesi pek inandırıcı gelmiyor. Kaybedecek pek çok şeyi olan bu insanın, savunma mekanizmalarını hiç kullanmayarak yıkılıvermesi, sıradan bir izleyicinin bile hemen kabul edeceği şey değil. Cemil intihar ederken, yoksulluğunun acısını araba lastiklerini patlatarak çıkaran uzun saçlı genç (Civan Canova) saçlarını kestirmiş halde Arkadaş'a koşmaktadır. Aynı anda daha başka insanlar da, çok etkili bir müzik eşliğinde "saflara katılmaktadırlar". Yılmaz Güney'in mesajı son derece açık ve sosyalist gerçekçi sanat anlayışına uygun. Ancak halkların, çok karmaşık istisadi ve siyasi dünya ve ülke düzenini anlayabilmelerinin — ne yazık ki — bu kadar kolay olmadığını, yaşanan pek çok olay sonrasında bugün artık iyice biliyoruz... Filmin en çarpıcı bölümlerinden biri Arkadaş'la güzel burjuva kızı (Melike Demirağ) arasındaki aşk. İçinde bulunduğu çarpık, düzeysiz ilişkilerden bunalan, kişisel olarak olumlu özellikler taşıyan sevgi dolu genç kızla, orta yaşı devirmekte olan bu değişik adamın yakınlıkları filmin en sıcak ve en inandırıcı bölümlerini oluşturuyor. Özellikle o yıllarda her şeye sahip burjuva kızlarının hayatlarını renklendirmek amacıyla "devrimci âşık" edindiklerine çokça tanık olmuştuk. Ama buradaki beraberlik Yılmaz Güney'in usta anlatımıyla apayrı bir duyarlık kazanmış. Burjuva inceliğiyle, misyon sahibi devrimci insanın yakınlaşmaları ve koşulları gereği bir türlü birbirlerine ulaşamamaları, Şanar Yurdatapan'ın yıllarca dilimizden düşmeyen fon müziğiyle beraber adeta bir sinema şöleni halinde sunulmuş. Arkadaş'la genç kızın birlikte okudukları Ahmed Arif'in "Hasretinden Prangalar Eskittim" adlı şiirine on yedi yıl önce sinemanın bir bölümünün coşkuyla katıldığını hatırlıyorum. Bu arada aklıma Manuel Puig'in *Örümcek Kadının Öpücüğü*'ndeki eşcinsel burjuva modelisti ile militan devrimcinin bir türlü birbirleriyle bütünleşemeyen, sevgilerini sürekli kılamayan eksik-buruk yakınlıkları geldi. Kolektif toplumcu bilinçle gelişmiş insan bireyselliğini ve duyarlılığını sanat yapıtlarında bile buluşturamayan insanoğlunun çözümsüzlüğü takıldı aklıma.

Sloganları ve politik söylemleri bol olmasına karşın film, sinema dili açısından hiç de başarısız değil. Bu tür didaktik yapımlar çoğunlukla replik enflasyonunu beraberlerinde getirebilirler. Oysa Yılmaz Güney bütün filmlerinde oyuncu olarak yinelediği "suskun adam" kompozisyonuyla bu tehlikeyi ortadan kaldırıyor. Dolayısıyla slogan niteliğindeki sözler seyrek bir biçimde ama tam yerinde kullanılarak gerekli etkiyi sağlayabiliyor. Sözgelimi devrimci

yoksul genç kız (Semra Özdamar) okuduğu politik kitaplara bakıp, "Bunlar tehlikeli kitaplar," diyen Cemil'e, "Bizim için değil, size tehlikeli," derken; özellikle son sahnelerden birinde Cemil'in karısının (Azra Balkan) tokadı suratına patladığında Arkadaş, "Bir gün bu tokadın da hesabını soracağız," diye karşılık verirken coşku doruğa ulaşıyordu. Yılmaz Güney öykücülüğünden gelen alışkanlıkla, anlatmayı ve anlattığı şeyi, ayrıntılarıyla işleyerek izletmeyi iyi biliyor. Filmlerinde İtalyan yeni gerçekçiliğinin genel atmosferini, Fransız yeni dalgasının ayrıntıları özellikle irdeleyen anlatımını, popüler Amerikan sinemasının yüksek temposunu ve Sovyetler Birliği sinemasının kendine özgü duyarlığını (ama daha belirgin altı çizili biçimde) yer yer görebilmek mümkün. Bunların bilinçli bir tercih olup olmadığı tartışılabilir. Ama bir kez daha belirtmek gerekiyor, Yılmaz Güney anlatmak istediklerini her kesimden izleyiciye anlatmayı çok iyi biliyor... Oyuncu kullanma becerisi ise birçok yönetmene örnek olacak düzeyde. Oyuncularını, sinemanın gerektirdiği biçimde "ekonomik oynatmayı" ustalıkla başarabiliyor. *Arkadaş*'ta Melike Demirağ, duyarlı burjuva kızında yalın, rahat oyunuyla, güzelliği ve inceliğiyle bir ölçüde ön plana çıkarken diğer oyuncular hemen hemen kendilerini oynuyorlar. İşte Yılmaz Güney'in oyuncu değerlendirme yeteneği burada ortaya çıkıyor. Kişinin kendini oynayabilmesinin ne kadar zor olduğunu, burada asıl işin yönetmene düştüğünü konu uzmanları daha iyi bilirler, çünkü insanın kendini yaşamasıyla oynaması çok farklı şeylerdir. Oyuncular içinde sinema oyunculuğunu zorlayan tek isim Kerim Afşar'dı. Tiyatroculuğuna her zaman saygı duyduğum bu değerli sanatçıda, sinemanın gerektirdiği ölçülü oyunculuğu pek bulamadım. Yanılmıyorsam bu film kendisinin ilk sinema deneyimi idi. Ayrıca canlandırdığı Cemil, köylülükten evrilme bir zenginden çok, aristokrat kökenli bir beyefendiyi andırıyordu. Yılmaz Güney'in oyunculuğu ise hemen bütün filmlerinde yinelediği, ama iyice özümsediği "az konuşan insan" kompozisyonu. Sürekli aynı "tip"i oynaması geçmiş yıllarda eleştiri konusu olmuştu. Dünya sinemasında da aynı çizgide oyunculuğu sürdürerek filmin bütünü içinde rolünü sindiren ve kendini kabul ettiren pek çok oyuncu olduğunu biliyoruz. (Gerçi, 1970'lerden sonra Robert de Niro, Dustin Hoffman, Al Pacino gibi çok yönlü oyuncularla birlikte, oyunculuk anlayışı büyük ölçüde değişti, ama yine de sinema sanatının bu tür "çizgi oyunculuğu"na tiyatrodan çok daha uygun olduğunu düşünüyorum.)

Arkadaş, sanatçının, en fazla yankı uyandıran, yoğun politik mesajları ile üzerinde en çok tartışılan filmlerinden biri. Daha önce çektiği *Umut*, *Ağıt*, *Acı*, *Azap* filmleri yurt içinde ve dışında ödüller kazanan, ama endüstrileşme, kentlileşme öncesi kırsal kesim insanlarının sorunlarını işleyen, dolayısıyla demografik yapısı çok değişen günümüz insanlarıyla ortaklıkları az filmlerdi. *Baba*, Almanya'ya göçü kurtuluş olarak gören, ama bunu başaramayan yoksul bir aile reisinin derli toplu, sinema dili açısından olumlu özellikler taşıyan anlatımıydı. Filiz Akın'la birlikte oynadıkları *Umutsuzlar* bir Beyoğlu külhanbeyiyle güzel, zarif bir balerinin aşkını "ve doğaldır ki kavuşamamaları-nı" işleyen, bu türün Türk sinemasındaki en duyarlı, en güzel örneklerinden biriydi. *Vurguncular*, fazla iddialı olmayan sevimli bir fantastik sinema denemesiydi. 1970'li yılların başında çektiği ve aynı yıllarda pek ilgi görmeyen *Şeytan Kayalıkları*'nda Egeli bir balıkçıyla Yunanlı kızın (Tina

İnci Asena

OLMAYACAK DUAYA AMİN

Bir uzay gemisinde, gençliğim, bir gün
Seni yeniden bulacağım.
Aynalar güzelleşecek ben onlara bakınca.
İlkbahar polenleri kaynatacak kanımı.
Bir ağustos öğleninde
Gebe kalacağım kan ter içinde.
Annem ölecek, babam ölecek
Umursamaz görüneceğim gene
Güçlü olduğum için.
Hırsım olmayacak hiçbir şeye sevgiden başka
— bu da kusurum benim.
Kaldırımda oturup balık avlayacağım caddeye karşı
Karatahtaya karşı bir avare sevdalı.
Fıkır fıkır, fıkır fıkır, içim fıkır fıkır.

NOSTALJİ

Gençliğim
Sanadır bütün nostaljim
Tramvay bahane

Mart 1992

Ross) aşkını ele alan film ise, bence, Yılmaz Güney'in sinema adına ortaya koyduğu belki de en düzeyli üründü. Ancak politik ortamın keskinleştiği dönemlerde bu tür insan bireyselliğini ve duyarlılığını işleyen ürünler hafife alınabiliyor, göz ardı edilebiliyor. *Arkadaş*'tan sonra çekmeye başladığı "yanılmıyorsam tutuklanması üzerine kendisinin tamamlayamadığı" *Zavallılar* ise hapishaneden çıkan üç yoksul insanın düzenin çarkları içerisinde nasıl tükenip gittiklerini anlatan, politik mesajlar taşıyan bir filmdi. Ancak *Arkadaş*'ta olduğu gibi pek çok düşünceyi aynı anda aktarma çabasına girmediği için daha yalın ve başarılı bir çalışmaydı. (Sanatçının tutukluluk sonrası senaryosunu yazdığı ya da yönettiği filmlerin tamamını izleyemediğim için bir değerlendirme yapamıyorum.) Yılmaz Güney'in bu filmlerden ve özellikle *Arkadaş*'tan beklentisi, sınıf kavgasına katkı sağlamak, kitleleri etkileyip harekete geçirmek. Filmin ilk gösterime girdiği yıllarda bu amacına ulaştığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Sosyalist blokun çökmesiyle büyük bir

depremin yaşandığı günümüzde ise bu mesajların geçerliği fazlasıyla tartışmaya açık. Sosyalizmin toplumsal kalkınmayı ve mutluluğu amaçlayan, fırsat eşitliğini ilke edinen, sömürüyü ve her türlü yabancılaşmayı yadsıyan, dünya barışını ve kardeşliğini her şeyden üstün tutan yüce ülküleri, insanlığın her zaman sahip çıkması gereken anlamlı ve güzel değerler, ama günümüz dünyası emek ve sermayenin bir arada, birbirlerine saygı duyarak yaşamalarını zorunlu kılan bir dünya. Bu yeni dünyada toplumdan ve toplumsal gelişmeden yana olanların işleri her zamandan daha güç. Ama bu durum, bu iki değerin birbirlerine mecbur hatta mahkûm oldukları gerçeğini değiştirmiyor. Günümüzde, toplumcu ve ilerici olmanın "temel ölçütleri" değilse bile "temel politikaları" yeniden üretilmeye çalışılıyor. Özellikle ülkemizde, terör ve ırk ayrımcılığı gibi sakıncaları yaşanarak görülmüş gericilik tuzaklarında tıkanıp kalanların dışında, aklı başında herkes bu yeni dünyanın yeni değerlerini ortaya çıkarabilmenin çok ciddi sıkıntısını yaşıyor. İşte bu nedenlerden dolayı Yılmaz Güney'in eski dünyaya özgü "sınıf savaşı önerisi" günümüz dünyasının gerçekleriyle bağdaşmıyor, 1990'lı yılların genç insanında büyük coşku uyandırmıyor.

Ancak burada durup düşünmek ve aydın insan kimliğini birazcık deşmek gerekiyor. Aydın insanın en belirgin özelliklerinden biri "kendi uğraşının ve uzmanlık alanının dışında kalan" toplumsal, siyasal ve kültürel oluşumlara ilgi duymasıdır; farklı zamanların ve ortamların gerçeklerine duyarlılıkla yaklaşması ve her şeyi geniş bir persfektifle değerlendirebilmesidir. Ama ülkemizde on yılı aşkın bir süredir uygulanan depolitizasyon ve kültürsüzleştirme politikalarının, amacına hayli ulaştığı görülüyor. Türk sinemasının köşe taşlarından sayılacak bir insanın en önemli yapıtlarından biri — Amerikan filmlerinin istilasına uğrayan Türkiye sinemalarında — salon bulup gösterime girdiğinde, bu ülkenin aydını ve genci "köşe dönme çabalarından vakit bulup" bu filmi izlemeye gitmiyor. Doğrusuyla, yanlışıyla, onurlu bir kavgaya adanmış hayatıyla Yılmaz Güney, her gün biraz daha yalnızlaşan "ama bireyleşemeyen" ülke insanına seslenemiyor. Gençlerin dışında halkımızın zaten günlük kaygılarından başını alıp Yılmaz Güney'le falan ilgilenecek hali yok. Kültür gereksinimlerini çok kanallı televizyonlarda, Michael Jackson'lar, Madonna'lar, Orhan Ağabey'ler, Emrah'lar ellerinden geldiğince karşılıyorlar.

Bütün bu ilgisizliğe karşın (yalnız benim izlediğim sinemada değil, genelde filmin çok az bir seyirciye seslendiğini basından öğrendik) sanatçının diğer filmlerinin de gösterime girmesi ve çok yönlü tartışılması, kültür ve sanat hayatımızda önemli bir boşluğu dolduracaktır. Özellikle 1980 sonrası, sinema dili ve üslubu açısından aşamalar kaydeden Türk sinemasının Yılmaz Güney'i aşıp aşamadığının tartışılmasında yarar görüyorum. Eleştirilen, değerlendirilen bir Yılmaz Güney'in, "hatta artık aşılan bir Yılmaz Güney'in" Türk sinemasında yine de saygın bir yeri olacağını düşünüyorum. Bunun böyle olup olmadığını anlamak için de filmlerinin gösterime girmesi, izlenmesi ve tartışılması gerekiyor. □

Mehmet Yaşın

SABIRLI KADINLAR

Sabırla kitapları karıştırıyordu günlerdir
adını unuttuğu bir şiiri bulabilmek için.

I

Eski bir romanda oturuyordu kadın —
Kucağında, beklerken kocasına ördüğü
iki renkli bir hırkanın yumuşacık yün yumakları
gibi, birbirine dolanmıştı Rusça-Rumca dizeler.
Unutulduğu yerde kendi kendine açıyordu
Konstantin'in İskenderiye'den getirdiği çiçek
ve o beyaz oda Yasenin kokuyordu.

II

İnanılmaz bir kurguydu onların hayatı
anne, baba ve çocuklar hepsi bir evde otururdu
beraberce yemek yerlerdi sözgelimi
ve karı ile koca her gece aynı yatakta uyurdu.
Anlamaya çalışırdım bunların nedenini:
Niçin kapı-zillerinde erkek adları yazardı?
Ara sıra balkondan bakan bir kadın
kendi erkeğini kollardı —
Bulaşıklarını yıkayan oydu, söküklerini diken
ve de susarak dertlerini dinleyen...
— Oysa baba, oğul, koca olan o erkekler
farketmezlerdi bile
örtündükleri çarşafların mis temizliğini
ne de titiz dantel-çiçeklerini —
Romanlardaki adam-kahramanlara özenirdim ben de
hayatı derli toplu bulmak isterdim
zilinde soyadım yazılı bir eve döndüğümde.
Ama içerdekiler çekinirdi gidip-gelmelerimden
cinsel-birleşme kadar kısa bir süre istenirdim ben
fantezi aradıklarında, iyice sıkılıp da
kendi kendilerinden.

III

Ben kimsenin oğluydum
ne de kocası. (*Kimse'yle konuşuyorum*)
— Bu yüzden sevgilim çocuğumu doğurmadı —
Annem de çok geç ölmüştü, yani çok erken
yarım-kardeşlerim derseniz,
herhalde hâlâ yaşıyorlar bir yerlerde.
Ben (*Kimse'yle konuşuyorum*) babamın babasıydım,
ninecikleri ise masallardan tanırım
— bir de Şermin'in dedesini görmüştüm —
Benim hayatta borç alacak bir akrabam hiç olmadı.
(*Kimse'yle konuşuyorum*) — Bir seferinde
annemin üvey yeğeninde misafir kalmıştım da
utancımdan yerin diplerine geçmiştim —
Sanmayın ki bunları yakınmak için yazıyorum
sevgilim bu gece kocasıyla diye belki sıkılıyorum
konuşasım geliyor ama pansiyonda kimse var
ben de şiir çağırıyorum.

IV

Oğlunu kocasından nasıl sakınırsa bir anne
onlar da tıpkı öyle,
bana karşı hep savunurlardı kocalarını.
— Kaynanalarıyla da didişeceklerdi mutlaka
koca-oğlanın annesi hangisidir diye —
Bir köşedeki kırık dökük saksılarda sıkışıp kalmış
en sıradan ev-çiçekleri bile
ısrarla övünmek isterler ya güzellikleriyle
onlar da tıpkı öyle,
kocalar'nın olmayan meziyetleriyle böbürlenip
pay çıkartırlardı boş yere.

V

Evli kadınlar Kassandra kadar kederle
kendi kara-kader ipliklerini dokurlar
ve bütün yazılanları bilseler bile
hikâyenin sonu belki bu kez değişir diye
hep aynı romanı okurlardı —
ki değiştirme çabasıyla değişen
kitap değil, onlardı...

VI

...Onlar dediğim bizim Rum kızları:
[Hani köydeki nineleriydi
işçi sınıfı partisini kurduran evin erkeklerine]
Önceleri Rusya kadar uzak, dalgın bakışlı
ve yapyalnız bir yangın olan,
hani İyi Ev Kadını çıksınlar diye
anne kararıyla *Devlet ve Devrim* okumaya gönderilip de
kendiler'ni şiire vuran.
Sonraları... [Bir an durunca
yüzlercesinin yüzü geçti gözümün önünden]

Hangisini seçsen bir başka şiir başlıyor

ama aynı bitiyor.

VII

Rusça romanlardan Rumca'ya uyarlanan bu oyunu
iyice ezberlemiş olmalıydım ki
tiyatroya veda ederken şöyle deyiverdim:
"Evet bayan, ben kendi hayatımı yaşıyorum ya siz?
Aşkınız sadece bir vesileydi,
ben sahici bir şair olduğ'mu kanıtlayabilmek için
pek yakında kendi ölümümle öldürüleceğim —
Ama söyler misiniz, kimin ölümüyle ölmüştünüz siz?"

Lefkoşa, 1991

BİR İLKÖRNEK VE KAYNAK OLARAK
ALTIN DAL

John B. Vickery

Raymond Chandler'in dedektif öykülerinde, Harper ödüllü romanlarda (Franks Norris'in *Tower in the West*'inde), ve çağımızın daha önemli yapıtlarında olduğu kadar *Devil by the Tail* ya da *The City of Trembling Leaves* gibi ikinci dereceden ciddi öykü ve romanlarda da kendini gösterdiği gibi, sanırım, *Altın Dal*'ın etki alanını hiç kimse yadsıyamaz. *Altın Dal*, İngiliz dilinde ilkel yaşamı en kapsamlı biçimde ele alan bir yapıt olmakla kalmayıp, günümüz yazınının mit ve ayine duyduğu büyük ilginin gerisinde yatan bir yapıttır da. Ama Frazer'ın bu klasik yapıtının, Profesör Buckley'in sözleriyle söylersek, "bir yirminci yüzyıl yazınının ana mit ve simgeleri için nerdeyse tükenmez bir kaynak durumuna gelişinin"[1] nedenleri bu denli açık olmayabilir. Aslında bu nedenler kısmen olgusal, kısmen tarihsel, kısmen de yazınsaldır.

Olgusal nedenler derken, hem *Altın Dal*'da hem de on dokuzuncu yüzyılın sonuyla yirminci yüzyılın başında fikir ortamının derinindeki kavramları anlatmak istiyorum. Hem *Altın Dal*'da hem de sözünü ettiğimiz çağda bu kavramların hareketleri, başlıca noktaları akılcılık, verimlilik, mantığa aykırılık ve kısırlık olan bir alanla sınırlıydı. Açınlanan ana konular (özellikle yeni olmasa bile sesuyumlu — alliterative — bir üçlü olan) cinsellik, boşinan ve hayatta kalma idi.[2] Frazer'ın, ilkel tapımların *phallic* doğasını apayrı tarihlendirişi — kabul etsin ya da etmesin — Freud'un, çağdaş insanın cinsel itileri hakkındaki çözümlemesinin antropolojideki eşdeğeriydi. Frazer'in belirttiği gibi, "cinsel içgüdünün ırkımızın dinsel bilincini biçimlendiriş" (VII, viii)[3] tarzı her ikisinin de ilgisini çekiyordu. Frazer bilinçdışı kuramlarına pek güvenmiyor, Freud'u okumayı inatla reddediyorsa da, yirminci yüzyılın, insan bilincinin düzeylerini ve biçimlerini düzenleme çalışmalarına katkıda bulunuyordu. *Altın Dal*, kâhince öngörü, şamanca kendinden geçmeler, kitle psikolojisi konularında özgün dramatik çözümleme ve düşüncenin sağduyusal kategorilerini yadsıma örnekleriyle doludur. *Varlık ve Yokluk* gibi *Altın Dal* da psikolojiyi ve somut kurgu (fiction) olayını birbiriyle kaynaştırır, ama son derece okunabilir bir biçimde.

Frazer, bu zihinsel görüngülerden, çağın yönlendirici, besleyici öteki zihinleriyle, Marx ve Darwin'le benzerliklerini ortaya koyan anahtar kavramlar çıkarmıştır. İlkel toplumun ekonomik boyutlarını, gerçek karmaşıklığı içinde hiçbir zaman gerçekten yakalayamamışsa da, din, yönetim, özel mülkiyet ve evlenme gibi insani kurumlar hakkında temel bir olguyu tanıyabilmiştir. *Altın Dal*'da üstü örtülü olarak, *Ruhun Görevi*'ndeyse daha açık olarak, insanın eylemlerinin neden ve kanıtlarının, ileri sürdüklerinden tamamen ayrı şeyler olduğunu gösterir. Marx gibi o da, kurumların işlevsel karakterini uygulamacı (pragmatik) ve boşinansal güçlerin ürünü olarak çözümler. Bu iki insan arasındaki farklılıklar büyük olmasına karşın, yine de bugün içinde bulunduğumuz elverişli konumdan, onların kendi zamanlarını etkileyişlerindeki benzerlikleri görebiliriz. Her ikisi de, büyük bir kanıt birikimiyle, okurlarına, o güne kadar insanoğlu ve onun tarihi üzerine düşünülen şeylerin ne kadarının artık güvenilir şeyler olmadığını göstermişlerdir. Ve bundan da fazlasını. Her ikisi de bu yanılmanın açıklamasını, bir boşinan, kendini-büyütme ve tarihsel zorunluluk karmaşası içinde bulmuşlardır.

Bu kavramların Freud, Marx ve Frazer için birçok yönden önemli olmasına karşın, gerçekten yaşamsal önemde olan konu ve kavram, Victorya çağında ortaya atılmış, benzersiz bir zenginlik ve çeşitlilikle yirminci yüzyılda yaşama sokulmuş hayatta kalma savaşımı kavramı idi. Darwin, Freud ve Marx konuyu biyolojik, psikolojik ve sosyo-ekonomik terimlerle çerçevelerken, Frazer mit ve gerçeklik konusunda kendi diyalektiğini geliştirmiştir. Onun ilkel uyrukları için hayatta kalma savaşımı iki kat önemlidir. Bir yandan, düşman kabile ya da uluslardan gelen saldırıların; ekonomik gereksinimler, toplumsal gelenekler ve dinsel istekler yoluyla baskısını kurmuş yöneticilere ek olarak kuraklık ve açlık gibi özel durumların hazırladığı genel bir Darwinci ve Marx'çı görünüm var. Öte yandansa, bu savaşımda, mitler ve tanrılar gibi psikolojik izdüşümlerin Freud'çu boyutu diye adlandırılabilecek şey de belirgin şekilde kendini gösteriyor. Frazer'ın eskil halkı, kutsal yardım söylenceleri, kusursuz yapılınca düşmanları yenen ve dolayısıyla insanın hayatta kalmasını sağlayan ayinler yoluyla hayatta kalmaya çalışır. Aslında, Frazer, "Yeniden üretim yetileri, türlerin korunması için besleyici olan şeylerden daha az temel değildir," derken kendisinin de ortaya koyduğu gibi Marx ya da Darwin ile Freud'un dış ve iç dünyaları arasında aracılık etmektedir. Böyle yapmakla da, çağdaş yazın için tükenmez olduğu kadar çağdaş yaşam için de zorlayıcı temalar olan birey ve toprağın, insanın canlı kalabilmek uğruna verdiği sonsuz kavganın ikiz odağı olduğunu gösterir.

Folklora ve köylü düşüncesine duyduğu ilgiyle Hardy; yabancı bir kültür ve iklimin insan üzerindeki etkisini keşfeden Kipling ve Conrad; açık kültürel farklılıklar altındaki insanı yakınlıkları duyumsamış ve ilk bakışta garip ve barbarca görünen töre ve inançların anlaşılabilirliği üzerinde durmuş olan T.E.Lawrence ve Cunninghame Graham gibi yaratıcı sanatçılar, Frazer'ın düşüncelerine önceden hazırlıklıydılar. Fakat bunun da ötesinde, Frazer'ın gereçlerinin çoğu, yazarların, alışılmadık bir bağlamda verilmiş ve yeni bir açıdan yaklaşılan şeylere duydukları ilgiyle de uyuşuyordu. Örneğin, Joyce'un bazı figür ve yaşantıların inceden inceye uyumlarına ve yinelenmelerine karşı

duyduğu hayranlık gibi, Eliot'ın ve Miss Sitwell'in dinsel itiye ve onun kaynaklarına duydukları ilgi de *Altın Dal*'da sonsuz besin kaynakları buluyordu. Aynı şey, Yeats'ın ve Charles Williams'ın büyüye duydukları ilgi için; Robert Graves'in görünüşte amaçsız ayinlere ve öykülere akılcı açıklamalar bulma eğilimi için; Lawrence'ın cinsel tepileri açıkça tanımadaki ısrarı için de geçerlidir.

Altın Dal'ın karanlık ve garip içeriği tek başına dikkatleri çekiyordu, ama Frazer'ın kitabı tarihsel bakımdan çok uygun bir zamanda yayımlanmamış olsaydı, yazın üzerinde bu denli büyük bir etki yaratamayacaktı belki de. Çünkü bir kez, geriye, en azından on sekizinci yüzyıla kadar uzanan uzun bir gelişim çizgisinde konu ve yöntem birikimini belirliyordu. (Frazer'ın akıl hocası ve dostu William Robertson Smith, Cambridge karşılaştırmalı din okulunun, John Spencer ve onun 1685 tarihli *De Legibus Hebraeorum Rituabilus et earum Rationibus*'uyla başladığını söylemekteydi.) Frazer'ın din, mit, tapım ve ayinin doğasına ve karşılıklı ilişkilerine olan ilgisi, Hume, Herder, Heyne, Creuzer, Mannhardt, Tylor ve Robertson Smith gibi insanların çalışmalarının bir devamı idi. Aynı şekilde, bütün yaşamı boyunca bağlı kaldığı karşılaştırma yöntemi birçok kişinin, özellikle de Lafitau, Montesquieu, de Brosses, Pitt-Rivers, Maine, Darwin ve Tylor'ın ortak ürünüydü. Yani *Altın Dal*, kendi öz değerlerinden başka, yeni bir hareketin kuruluşundan çok bir antropoloji okulunun gelişimini temsil ediyordu. Çünkü evrimci denen okul 1860'lar gibi erken bir tarihte ortaya çıkmış, en büyük etkisini de yaklaşık 1910'da, Frazer'in klasiğinin üçüncü baskısının çıktığı tarihte göstermişti. En tam biçimiyle ortaya çıktığında, *Altın Dal*, konusuna, yöntemine ve düşünce yapısına önceden hazırlıklı bir okuyucu kitlesi bulmakla kalmamış, aynı zamanda Franz Boas'ın, tüm antropoloji alanına gerçekten şu ya da bu yoldan egemen olacak olan ve tam etkisini 1925 civarında göstermiş olan görüşlerinin altında kalıp ezilme tehlikesini de atlatmıştır.

İçerik ve yayın tarihi *Altın Dal*'ın yazın üzerindeki etkisi için önemli olmakla birlikte, yanıtlanmamış bir soruyla karşı karşıyayız yine de. Çağdaş İngiliz ve Amerikan yazınını şekillendiren, neden, antropoloji ve karşılaştırmalı din alanlarında herhangi bir yapıt değil de Frazer'in çalışması olmuştur? Örneğin, neden, aynı ölçüde ansiklopedik ve aynı ölçüde eskil bilgiyle dolu ciltler olan L.R. Farnell'in *The Cults of the Greek States* (Yunan Devletleri Tapımları) ya da A.B.Cook'ın *Zeus*'u yazın dünyasında aynı türden bir konum kazanamamıştır? Her üç kitabın da içeriği birbirinin hemen hemen aynıydı ve her üçü de yaklaşık aynı on yıl içinde yayımlanmıştı. O zaman, açıklama, benim yazınsal neden dediğim şeyde yatıyor olmalı. Aslında, bu nedenin birbiriyle ilişkili üç ana yönü var : *Altın Dal*'ın biçemi, yapısı ve türü.

Bunlar açıklık, belirginlik açısından giderek azalan bir sıra içinde bulundukları için, ilkiyle başlayıp, Frazer'ın biçeminin kitabın yazınsal önemine katkıda bulunduğunu söyleyeceğim. Latinceden alınma bir söyleyiş, birbiri ardından sıralanan tümcelerin yerinde kullanımı, güçlü ve etkili bitişler, sürekli örneksemelerin kullanılış biçimi, uygun anıştırmalar, paragrafların rahat geliştirimi, bütün bunlar *Altın Dal*'ı, yüce biçemin, Sir Herbert Read'ın İngiliz düzyazınının ana geleneği dediği[4] şeyin görkemle sürdürülen bir örneği olarak öne çıkarıyor. Ve yirminci yüzyılın açıkça egemen biçemi olmamasına

Yeşim Salman

AĞLA KALBİM'İ

Bekçidir gece
yarıda kalmış aşklara
kıskanç yarasa
susardık
sen avuçlarıma bastırırdın ellerini
yorgun bir trompet ötede
çalarken ağla kalbim'i
çok eskiden
çok eskiden oralarda
deniz varsa sonunda
yüzerdik yükselirdik
yüzerdik yükselirdik
sabah seyrek dal uçlarında
bıçak serin sudan çıkardık balık
saçlarımda yosun
kirpiğinde tuz
uzakta eski gemiler
uzakta kızağa çekili
sudan çıkardık balık
sabah seyrek dal uçlarında

---

karşın, Frazer'ın kendisinin de "bir insanlık destanı"[5] dediği bu çalışma için tek uygun sözbilim (rhetoric) tarzıdır bu. T.S. Eliot, Frazer'ı "çok büyük bir sanat ustası" olarak tanımlarken,[6] Frazer'ın kitaplarını "biçimleri de özleri kadar değerli"[7] yapıtlar arasında sayan Edmund Gosse'yle aynı yargıyı paylaşıyordu. Ve "ölüler"in ayrıntılı ve karmaşık sözcük kalıpları ya da *Finnegans Wake*'in dokunaklı sonu, Sir Osbert Sitwell'in parlak ve acelesiz anlatımı, ya da onun kardeşi Sacheverell'in gezi öykülerini yücelten parlak süsleri anımsanacak olursa, bunlarla *Altın Dal* arasında ortak pek çok şeyin bulunduğu açıkça görülebilir. Aynı şekilde, T.S. Eliot'ın en güzel düzyazısı, Frazer'ın yapıtında bulunduğu aynı niteliği: Geçici olanla kesin olanın dikkatle ayarlanmış birleşimini ortaya kor. Gerçekten de, Mr. Eliot, Frazer'ı, ruhun yaşamının çektiği acılarla titreyen bir ritmi olan, daha zayıf ve daha yanılsamasız bir duyarlığa sahip bir yazar olarak Shaw'dan ve Hardy'den ayırırken, kendi sanatıyla yakınlıkları daha şaşmaz hale gelir.

Ayrıca, *Altın Dal*'da, yirminci yüzyılda birçok yazarın dikkate değer bir erdem ve çağdaş biçemin bir temel taşı olarak savunuculuğunu yaptığı bir

başka nitelik daha var. Yalnızca çok bilinen adları sayacak olursak — T.S. Eliot, Ezra Pound, H.D. ve Ernest Hemingway, her biri kendi bildikleri tarzda, somutluğun önemini, dış dünyayı görsel bir varlık olarak duygularla algılanabilir bütün dolayımsızlığı ile vermenin önemini vurgulamışlardır. Bir tür Lock'çu eğretileme yoluyla, görsel ve entelektüel açıklığı tanımlama eğiliminde olmuşlardır. Örneğin, Pound, Frazer'ın, *"anlamın sözcükler içine sokulması sanatı"*[8] (İtalikler kendisinin) bakımından olduğu kadar "çağdaş açık düşünme" bakımından da önemi üzerinde ısrarla durdu. Frazer'in da "süslü yazı"ya ve basmakalıp betimlemelere fazlaca düşkün olduğunu hissedebilmiş olmaları gerekirken, onun Ölü Deniz yakınındaki çölle ya da Ibreez'in bahçemsi bölgeleriyle ilgili imgelerini nasıl olup da övmemezlik edebildiklerini anlamak güç :

"Ibreez'in kendisi, meyva ağaçları, ceviz ağaçları ve asmalardan bir yeşilliğin gölgesi altına gizlenmiştir. Kızıl kayalardan büyük yarların çevrelendiği derin bir vadinin ağzında durur... Okşayıcı serin havası, yeşillik örtüsü, tertemiz buz gibi sularıyla görkemli dereleri — yazın yakıcı sıcağında ne güzel şeydir — ve göz alabildiğine uzanan verimli toprağıyla vadi, pekâlâ bu anıtla tanrıya bağlılığını ve şükranını sınamak isteyen eskil bir prensin ya da yüce rahibin oturma yeri olabilirdi. Krallara ya da rahiplere bu yer pekâlâ, bugün meyve ağaçlarının ve ceviz, kavak, söğüt, dut ve meşe korularıyla dolu yeşilliklerin arasında yok olup gitmekte olan Cybistra'da, çağdaş Ereğli'de olabilirdi. Burası bir kuş cenneti. Ardıç kuşu ve bülbül avazı çıktığı kadar öter, hüt hüt kuşu sorgucunu sallar, parlak tüylü ağaçkakanlar daldan dala çırpınır, kırlangıçların yüzlercesi birden bir çığlıkta ok gibi atılır havanın içine. Ama biraz ötede, kaynakların ve derelerin yararlı etki alanını geçince, her şey bir ören — yazın büyük bataklıkların ve geniş tuz alanlarının böldüğü kıraç bir bozkır, kışın artan güneş ısısıyla kurudukça havaya zehirli sıtma soluyan alabildiğine geniş bir durgun su tabakası. Batıya doğru, mavilikler içinde yitene kadar, ya da ta uzaklarda, güneşli havalarda, üzerinde kadife yumuşaklığında erguvan rengi bulutların dinlendiği sivri uçlu volkanik sıradağlarla sınırlanıncaya kadar göz alabildiğine uzanan kasvetli Lycaonian düzlüğü: çıplak, ağaçsız ve ıssız..." (V, 121-123)

Frazer, ince, derin ve dolaysız bir etki yaratan dilin imgeli kullanımına, imgeciler ve gerçekçiler kadar kesin ayrıntılar koyar. T.S.Eliot'ın *Çorak Ülke*'de bunlardan yararlanışı, yukarda verdiğimiz bozkır ve bahçe imgelerinin yarattığı etkilerin pek de azımsanacak gibi olmadığını gösteriyor.

Frazer'ın *Altın Dal*'daki biçemi, Gibbon'ınkiyle bir düzeye konacak gerçek bir yazınsal başarıysa, onun yapısıyla çağcıl yazının büyük yapıtları arasında daha da yakın bağlar bulunabilir. Çünkü *Altın Dal* ilk bakışta on dokuzuncu yüzyıl tarzında, uçlara kapalı, ağırbaşlı bir anlatım gibi görünüyorsa da, biçimde denemeler yapmaya hevesli sanatçıları çekebilecek yapısal özellikler de taşımaktadır. Frazer, anlattığı şeylerde titizlikle mantıksal ve sistematik bir düzenlemeden bilerek kaçınmış, bunun yerine "okuyucu çekecek daha artistik bir kalıp" (I, viii) seçmiştir. Bundan dolayı da kitaba Nemi rahibi ve ayinleriyle başlar, çünkü bunlar, kendi başlarına fazla önemli

olmasa bile, daha önemli ve daha karmaşık ölen tanrılar konusu sunulduğunda ve işlevleri keşfedildiğinde gizleri giderek aydınlanacak olan eylem ve inançlara basit ve kolaylıkla kavranabilen imgeler sağlarlar. Sonuç olarak, *Altın Dal*'ın biçimi kesin bir sonat biçimine benzetilmektedir.[9] Doğrudan bir kaynak olarak bunu tartışmak yararsız ise de, burada T.S.Eliot'ın "Dört Kuartet"te, Conrad Aiken'in *The Divine Pilgrim*'da, James Joyce'un *Finnegans Wake*'te (özellikle II.Kitap, iv.Bölüm), Thomas Mann'ın *Doctor Faustus*'ta, ve Edith Sitwell'in *Façade*'da ve *Bucolic Comedies*'in bazı yerlerinde müzikal biçime gösterdikleri ilgiyle koşutluğu belirtmeden geçemeyeceğiz.

Bununla birlikte Frazer'ın kendisi de kitabını bir ressam gözüyle düşünürdü. Nemi rahibinin "tablonun en önünde" durduğu, oysa geri planın rahip-krallar, günahkeçileri, ölen tanrılar, büyücüler ve bereket tanrıları kalabalığı ile dolu olduğunu söylüyor. (I, viii) Gerçekten de, Frazer bir anlamda, tıpkı Yeats gibi, sonuçlarını kendi tarzında geliştirir ve anlamlarını yorumlarken gerçek bir ressamın dürtüleri altında yazıyor. Frazer'a göre, Turner'ın Nemi tablosunun bütün güzelliği, ancak Macaulay'ın Nemi ayinini şiirsel anlatışı açıklandığında hissedilebilir. Örneğin, *Altın Dal*'ın iç kapağındaki resim ve başlangıç tanımlığı (epigraph) onun ana temasını kapsıyor. *Kitabından, "yılankavi dış çizgiler", ve onun "değişken ışık ve gölgelerle* oynayışı" gibi terimlerle söz etmesinde,[10] ya da daha ilk sayfasında okuyucularını, kafalarında Nemi'nin "eksiksiz bir resmini" oluşturmaya çağırmasında (I, 1) şaşılacak bir şey yoktur. Yeats ve Auden gibi, resimselle sözeli birbirinin karşısına çıkarır ve böylelikle birbirlerini aydınlatmalarını sağlar; Eliot, Pound ve Wyndham Lewis gibi, sanatçının görme ilkesini yazına taşır; Lawrence ve Virginia Woolf gibi, yaratırken bile nesnedeki ve konumdaki coşkusal titreşimleri düşünür. Bunların ışığında, rahmetli Profesör Chew'ın *Altın Dal*'ı Saint Antony'nın gördüğü hayale benzetmesi de, Frazer'ın imge ve figürlerini Brueghel'in ve Bosch'un karabasanımsı fantezilere benzetmesi de şaşırtmaz bizi.[11]

Frazer'ın incelemesiyle çağcıl şiir ve düzyazı arasındaki müziksel ve resimsel benzerlikler, çarpıcı ve esinlendirici de olsa, temelde örneksemeler ve koşut gelişim çizgileridir. Bunların en belirgin şekilde gösterdiği şey, Frazer'ın yapı tekniklerinin, yirminci yüzyılın büyük sanatçılarından bazılarının tekniklerini ne derece sezdirdiğidir. Etki sorunu — söz konusu olacak olursa — hemen her zaman bilinç eşiğinin altında çalışır. *Altın Dal*'ın çekici yanlarının kısmi bir açıklaması kadar, biraz daha güçlü bir etki durumu, onun zamandizinsel olmayan anlatım yönteminde aranmalıdır. Bu yöntem sonuçta, yapısı çağcıl yazını karakterize eden çoğu buluş ve ustalıkla şekillenen bir yapıt çıkarır ortaya. *Altın Dal*'ın makroskopik biçimine hangi adı vereceğimizi düşünün. Karşımızda, gereçlerini tematik olarak sıralayan, çok geniş bir konuyla uğraşan; birbiriyle çelişen kanıt ve sahneleri dramatik amaçlarla yan yana sıralayan; bakış açısını dolaylı ve çapraz yollardan ortaya koyan; insani yaşantıyı, tekrarlayan yaşantıların bir akışı olarak gören; tekrarı ve değişik yollardan yinelemeyi entelektüel olduğu kadar coşkusal araçlar olarak da kullanan; görünüşte sınırlı ve basit eylemlerden insanlık tarihine ait simgesel somut örnekler çıkaran; ve birbirinden apayrı o kadar çok sayıda olay ve konudan, karmaşık bir anıştırmalar ağıyla, anlatımda geriye ve ileriye

Öner Ciravoğlu

İNTİHAR-I

Sinemaları bıçaklanmış kenttesin
Parklar parkları yokluyor
Yaz yağmuru, kar güneşi çocukluğum benim
Bulunmaz kıpırtısı demli alışkanlığın
Dur durak bilmiyor bu yürek

Onun şiirleriydi, kucak açtı Galata
Yağmur sevda yüzüme
Kirlenmişti adı bile
Lekesiz hüzün ihanetin coğrafyasında
Ağıt yakıyor gecenin derinliği, uğultusu ormanın
Uçurumda kaldı bu yürek

Yenildin, lanetlendin öyle mi?
Hançer sarışın çocuk saat kulesine
Koptun saçaklarından
Islak kum rengi taşlar üstündesin
Bütün masalarda aynı haber
Kurtulur ancak bu yürek

---

göndermelerle birleşmiş bir bütün yaratan bir yapıt duruyor. Öteki yardımcı etmenleri hiç yadsımaksızın, *Altın Da.* . aynı zamanda, çok gerçekçi bir ölçü kullanarak, çağcıl yazının yapısından ve biçiminden sorumlu olduğu haklı olarak ileri sürülebilir.

Çorak Ülke'de, *Kantolar*'da, *Köprü*'de ve *Patterson*'da gerecin tematik sıralanması, çözücü görüngeler (perspectives), panoramik tarama, derin olanla önemsizin, dokunaklıyla garip olanın birbirine karıştırılması, *Altın Dal*'da kullanılan tekniklerin aynıdır. Aynı şekilde, Frazer gibi çağdaş yazının da, bakış açısını nasıl, açık açık bildirme yerine ayrıntıların seçimi ve olayların düzenlenmesi yoluyla verdiğini görmek için Joyce'u düşünmek yeter. Bu tekniğin gerisinde yatan ve genellikle Joyce ve Eliot'ta birlikte işleyen sanatçı nesnelliği (impersonality) öğretisi, kopuk kopuk örneksemesini (analogie) Frazer'ın sakin, yan tutmayan, akademik soğukkanlılığında bulur. Frazer bu yolla bütün insanlık tarihini gözleyip özetleyebilmiş, kendi kuramlarının yıkıldığını tam bir sükûnetle gözlerken bunu hesapsız bir çılgınlığın belgesi olarak görebilmiştir.

Çağcıl yazının yaşam, tarih ve kültür konusunda çevrim (cyclic) kuramlarına ne ölçüde kapıldığı daha da çarpıcı bir gerçektir. Hem *A Vision*,

henı de *Finnegans Wake* bu kavramı titiz bir dikkatle ve ayrıntı zenginliğiyle yüceltir; tıpkı yıldız, bitki ve insan dünyalarını bir doğma, gelişme, ölüm ve yeniden canlanma modelinde birbirine bağlamakla kalmayıp, konuyu başladığı yerde, yani Nemi'deki kutsal koruda bitiren *Altın Dal*'da yaptığı gibi. Frazer bu modeli izlerken, olguların tekrarı, varsayımların ve çıkarsamaların yinelenmesi bütünleyici bir rol oynar. Bunun sonucu, gözden yitme tehlikesinde olan noktalar yalnızca anımsatılmakla kalınmaz, aynı zamanda okuyucuda bunların çok anlamlı olduğu, üzerinde uzun uzun durulmayı, düşünülmeyi hakettikleri duygusunu da uyandırır. Lawrence, hiç kuşkusuz gününün roman yazma süreci karşısındaki özel ve bireysel bir davranışın ürünü de olsa, *The Rainbow* ve *The Plumed* gibi romanlarının nerdeyse bir ayindeymiş gibi yinelenen pasajlarında aynı türden bir etki yaratır. Joyce ve Eliot gibi Lawrence da insanın yaşamını sıradan ve geleneksel eylemlerde simgesel olarak temsil ediliyor bulur. Hasat, sevişme, başkalarının günahlarını taşıma ve günlük yaşamın sıradan işlerini yapma, Frazer için olduğu gibi onlar için de, yaşamın özü diye kabul edilen şeyi farklı şekillerde yansıtır. Ve *Çorak Ülke*, *Ulysses*, *Finnegans Wake*, *The Anathemata* gibi yapıtlar, bu karmaşık özü iletmek için, tıpkı *Altın Dal* gibi, bütün zamanların çağdaşlığını devamlı olarak vurgulayan çok sayıda çapraz-göndermeler ve anıştırmalar dizisine dayanır büyük ölçüde.

Altın Dal ile çağcıl yazın arasındaki biçemsel ve yapısal yakınlıklardan belli ki, Frazer'ın yapıtı doğrudan taklit edilmediyse, bilinçli olarak bir kaynak gibi kullanılmadıysa bile, ortaya koyduğu imgelem ve teknikten dolayı yaratıcı sanatçılar üzerinde yine de bir etki yapmıştı. Bu noktadan bakılınca, *Altın Dal*'ın başarısında benim yazınsal neden dediğim son şey görünür duruma gelecektir. Çünkü Farnell ya da Cook, Miss Harrison, Crawley ya da Hartland'dan çok Frazer'in, karşılaştırmalı din araştırmalarının yazına taşınmasında nasıl ve niçin öncülük ettiği kabaca açıklandığı halde, Frazer'ın yapıtları arasında *Altın Dal*'ın niçin daha üstün bir yer tuttuğu sorusu hâlâ ortada duruyor. Bunun yanıtı onun türünde ya da yazın tarzında yatıyor, çünkü aslında bu yapıt olguların bir özeti olmaktan çok anlatımını nesnel araştırma biçimi içinde bulmuş dev bir aranış romansıdır. *Altın Dal*'ın yazın üzerindeki etkisinin rastlantısal değil de zorunlu ve kaçınılmaz olduğunu ortaya koyan da, temelde türünün ilk tipi olduğu düşüncesidir. Onun ilk sayfalarını *Folklore in the Old Testament*, *The Fear of the Dead in Primitive Religion*, ya da *Myths of the Origin of Fire*'ınkilerle[12] karşılaştırmamız, ilkinde kopuk kopuk yazımdan çok daha fazla bir şey olduğunu göstermeye yetecektir. Adını verdiğimiz bu son yapıtlar hiç vakit geçirmeden ve cansız, yavan bir dille konunun içine dalar :

"İncil'i dikkatle okuyanlar, Genesis'in birinci ve ikinci bölümlerinde kayıtlı, insanın yaratılışıyla ilgili iki öykü arasındaki çarpıcı uyumsuzluğun farkına varmamazlık edemez."(FOT)

"İnsanlar genellikle bilinçli varlıklarının ölümle son bulmayacağına, belirsiz bir süre ya da sonsuza kadar, onu bir zaman içinde barındırmış olan narin beden zarfı toza toprağa dönüştükten çok sonraya kadar yaşayacağına inanırlar." (FOD)

"İnsanın buluşları arasında ateş yakma yönteminin keşfi belki de en anıtsalı ve en kapsamlısıdır. Yeryüzünde ateşi kullanmayı ve ateş yakma tarzını bilmeyen bir yabanıl kabile olduğuna değgin sağlam bir belge bulunmadığına göre, son derece eskil bir tarihten beri biliniyor olmalı bu." (MOF)

Fakat *Altın Dal*'la birlikte, bütün sözbilim (rhetoric) sorunları, ses yinelemeleri, anıştırmalar, eğretilemeler, devrik cümleler, *Finnegans Wake* yazarı Joyce'un "anthropoetic" (insanşiirsel) yaşantı diyebileceği gerçek bir yazınsal yaşantı yaratmak üzere devreye girer :

"Turner'ın Altın Dal tablosunu kim bilmez ki? Turner'ın olağanüstü aklının en sıradan doğa görünümünü bile içine daldırıp güzelleştirdiği altın parlaklığındaki imgelemin yayıldığı sahne, eskilerin 'Diana'nın Aynası' dediği Nemi'deki küçük orman gölünün düşe benzer görünümünü verir. Alban Tepelerinin yemyeşil bir çukurunda yer alan bu sakin suyu gören biri bir daha unutamaz onu. Kenarlarında tembel tembel uzanan tipik iki İtalyan köyü ve yine teraslanmış bahçeleri göle dimdik inen İtalyan sarayı, sahnenin sessizliğini hatta yalnızlığını hiç bozamaz. Diana hâlâ bu tenha kıyıları terk edemiyor, hâlâ bu vahşi ormana gelip gidiyor olabilir.

"Eskil çağlarda bu orman görünümü, durmadan yinelenen garip bir trajedinin geçtiği sahneydi. Bu trajediyi doğru anlayabilmek için, zihinlerimizde bu olayın olduğu yerin tam bir resmini oluşturmaya çalışmalıyız; çünkü, daha sonra göreceğimiz gibi, buranın doğal güzelliği ile, din maskesi altında burada işlenmiş karanlık cinayetler, o kadar yüzyıl geçtikten sonra bu sakin ormanlara ve sulara hâlâ ince bir hüzün katan cinayetler arasında, tanımlanması güç bir bağ varlığını sürdürmektedir: 'henüz bir tek yaprağın bile solmadığı' o parlak eylül günlerinden birine düşen sonbahardan bir çocuk nefesi gibi." (I, 1-2)[13]

Altın Dal'ın, yazarın öteki yapıtlarından (*The Worship of Nature*'deki bazı pasajları ve onun *Pausanias* baskısını ayrı tutabiliriz bundan) daha dikkatle, daha güçlü bir hayal gücüyle yazılmış olduğunu kabul etsek bile, tek başına bu, kitabı bizim her zaman düşündüğümüz gibi bir ansiklopedik tartışma değil de bir romans yapmaya yetmez. Onunla geleneksel romans arasında, çoğu okuyucunun şu ya da bu ölçüde hissedebileceği açık bir bağ, Ezra Pound'un romans yorumunun her ikisine de uygulanabilirliğinden ortaya çıkıyor: "Birbirine benzer biçimde anlatılmış aynı ya da benzeri olayların devamlı yinelenişinden bıkmadan, Crestien ya da başkası tarafından yazılsın, bir düzineden çok ortaçağ romansı okuyabilecek pek az kişi vardır."[14] Bunların Doğa miti ve bereketlilik ideallerinin bir alt tabakasından ortak temalar oluşturma; birleştirme ve bağlama işinde ana leitmotifleri kullanma; birbirine uymaz gereçleri birbirine karıştırma ve ayrıntılı olarak açıklamaksızın hemen olası anlamları ima edivermek gibi özellikleri aynı derece açık ve hatta daha anlamlıdır.

Ve eğer *Altın Dal*'ın, Northrop Frye'ın 'yerine geçme', 'kaydırma' dediği şeyin bir örneği olduğunu akılda tutarsak, hem ona bir romans karakteri veren, hem de onun yarattığı etkiyi açıklayan bazı başka özellikleri görebiliriz.[15]

Sunay Akın

KAYIP DALGA

Kimim ben
ve sakalından bir tek kılın
müzelere giremeyeceğine ağlayan
köse bir peygamberden
nedir beni
ayıran

Hüzünlü bir çocuk yüzü müyüm
merdiven altındaki
boş rakı şişelerinin
hareketliliğinden anlayan
babasının eve gelip
gittiğini

Bir cüce miyim yoksa
cenaze gününde
annesinin tabutuna
uzanamayışının ağırlığını
hep omuzlarında
taşıyan

Küçük odaya çıkıyorum
tavan arasındaki
ve bir geminin
dümeni gibi çevirerek
istasyon düğmesini
kayboluyorum bir zamanlar
etrafında ailece toplandığımız
radyo dalgaları
arasında!..

Önce, tıpkı ortaçağ romansları gibi o da bir arayışla ilgilidir — yani, Nemi'de, Diana rahibinin, Ormanın Kralının yaptığı dinsel ayinin anlamını keşfetme arayışı. Tek başına bu gerçek, Frazer'ın çağcıl yazın üzerindeki özgün rolünü açıklamaya yeter; çünkü Eliot'ın kefaret, Joyce'un baba, Lawrence'in bir Altın Çağ, Yeats'in gömü ya da gizli sır, Miss Sitwell'inse arınma tematik arayışlarının hepsi belli belirsiz *Altın Dal*'da vardır. Frazer bu arayışını daha

başlangıçta bildirmesine ve sözlerini bağlamadan hemen önce tamamlamasına karşın, buna birtakım küçük olayların hazırladığı ve öyküsünün doruğunu oluşturan büyük serüven gözüyle bakarak katkısız romans kalıbını izlemez. Bunun yerine, ikinci dereceden bir rastlaşmayla başlayıp bitirerek geleneksel formülün içini dışına döndürür, bir yandan da bunu asıl ilgilendiği ana yaşantılara, eziyet çekme ve yeniden dirilme yaşantılarına doğru çeker. Ortaya çıkan sonuçlar çağcıl yazın için son derece öğreticidir.

Bir kere, Frazer'ın olayların kurgusu ve anlatı devamlılığı üzerinde durmayışı, çağcıl roman sanatıyla büyük koşutluklar göstermektedir. Bu koşutluk hiçbir yerde, her ikisinin de ortak eğilimi olan, doruklarını ve temel, önemli yaşantılarını hemen hemen bütünüyle eylemden yoksun buluş ya da keşif olayları içine yerleştirme eğiliminde olduğu kadar tam değildir. Örneğin, bugün çağdaş kısa öykünün en çok kullanılan buluşu haline gelmiş olan önemsiz görülen sıradan durum ya da olay kavramı, *Altın Dal*'ın düzenleme ilkelerinden biridir.

Romans kalıbının bu tersine çevrilişi, çağcıl yazına bir başka temel etki de sağlar. Tema yönünden, okuyucu bir ipuçları zincirini ve artistik olarak eksik bilgi kırıntılarını izledikçe anlamın giderek zenginleşmesinden ibarettir bu. Tıpkı Frazer'in *anagnorisis*'i hemen hemen bütün kitap boyunca uzatışı gibi, *Ses ve Öfke* de, *Absalom, Absalom!* da, Henry James'in büyük romanları da, "İskenderiye Dörtlüsü" de aynı şeyi yapar. Yapı yönünden, bu tersine çevirme, parça parça [oluşan] kalıp fikrini verir. Bizi sahnenin çok yakınına getiren ya da ayrıntıyla bizi boğan görüngenin (perspektive) yerinin değiştirilmesine dayanır bu; öyle ki, ancak biraz geriye çekilip yapıtın bütününe uzaktan bakınca kalıp ortaya çıkar. Bunun hemen akla gelen örnekleri, *Finnegans Wake, Kantolar* ve Dos Passos'un *U.S.A.*'sıdır. Frazer, IV. ve V. Ciltlerde, ana konularından birine — tanrıların ölümü ve yeniden dirilişi — ulaşmadan önce, bizi büyücülük sanatları, tabu türleri ve ruhun korkularından oluşan karmaşık bir yumak boyunca kendisini izlemeye zorlarken, hem tema, hem de yapı yönünden aynı şeyi yapar. *Çorak Ülke*, ötekilerden çok bu ciltlerde odaklanmakla, Ronald Bottrall'ın *Ateş Şenlikleri*'nden çok *Altın Dal*'ın etkisinde olduğunu göstermiştir. Fakat *Adonis, Attis, Osiris* bölümleri bile özün tümünü vermez, çünkü ancak VIII. Ciltte *Günah Keçisi* bölümünde daha önceki kitapların bütünleyici temasını, tanrıların ve insanların eziyet çekmesi temasını bir ara görür gibi oluruz.

Özgün romansın, toplumsal ya da entelektüel yönetici sınıfın ideallerini yansıttığı; üç arama aşamasından oluştuğu (çatışma, ölüm ve keşif ya da açıklama); bu üç aşamalı yapının diğer birçok özelliklerde yinelendiği; araştırmanın iki ana karakter içerdiği (kahraman ve düşman); ikinci karakterlerin basitleştirilmiş ve dış çizgileri zayıf çizilmiş olduğu; araştırmanın en sık rastlanan amaçlarının bir ejderhanın öldürülmesi ve herhangi bir biçimde servetin, zenginliğin ele geçirilmesi olduğu; ve romansın birbirinden ayırdedilebilir birçok evre tiplerine sahip olduğu söyleniyor.[16] *Altın Dal*, asal bir özellik olarak bir araştırma motifine sahip olmakla kalmayıp, aynı zamanda, *Perceval, Perlesvauls* ya da *Sir Gawain and the Green Knight* gibi romanslardakiyle aynı şekilde olmasa bile demin belirttiğimiz özelliklerin hepsini gösterir.

Altın Dal, ortaçağ romanslarının tersine, bir aristokrat, feodal toplumun

küçük İskender

SİYAH PRÖMİYER

"O, anlar!"a

İnanma, geçitin sonunda çıkış yok*k*
O iki çıplak adam da seni orada beklemiyor*r*
Sessizlik farklı bir anamnezdi*i*
Son konuşan, ilk sözü etmiş demektir*r*

Bundan sonra yüzümde facia beslemeyeceğim*m*
Kalbimi blues zindanlarında boğdurdum*m*
Uzun bir yazıda gözden kaçan bir firari harfim*m*
Ne benle başlıyor kelime ne de benle bitiyor*r*

Bu gezegenin tozuyum kendimi yine sileceğim*m*
Sana gelmiyorum bu yara başka hastalıktan*n*
Bir hatıra bile değilsin ben içeri girerken*n*
Ben dışarı çıkarken fil mezarlığı artık yüzün*n*

Yüzümü yüzüne yeni yıkanmış kefen*n*
şeklinde seriyorum boyunca, iyi*i*
Aşktan bana her mevsim çığ düşüyor*r*
Aşkın mı ? böyle bir şarkı dinlemiştim*m*
Ne kimse söylüyordu ne de ben eşlik ediyordum*m*

Damdan dama atlarken düşen bir kedinin gözleri*i*
var işte şimdi kana batan yüzümde*e*
Yüzümü ellerinin arasına al*l*
Hani tutarmış gibi bir sincap, cevizini*i*
İnanma, geçitin sonunda çıkış yok*k*
Ve dönme geri, arkadaki giriş de kapalı*ı*
Senin yüzün benim yüzüme şüphesiz gizligeçi*t*
Benim yüzüm senin yüzünle paketli*i*
Bedenimi değil, bir tımarhaneyi sunuyorum sana*a*
İçim cıvıl cıvıl deli çocuklar bahçesi*i*
Kan falıma baktırdım bir vakte kadar ölüm görünüyor*r*
Ve deligömleği gibi duruyor yüzüm kafatasımda*a*
Hiç tanığım olmuyor hiç yaşadıkça*a*
Ve içimdeki dava düşüyor sen içeri girerken*n*
Ben dışarı çıkarken, anla, bambaşka bir inziva*a*

Şubat 1992

ideallerini dile getirmez de, geç on dokuzuncu yüzyıl İngiltere'sinin Darwin sonrası, akılcı ethos'una hâkim olan değerlerin açık bir değerlendirmesini iletir. Von Strassburg için mistik aşk ne idiyse, Hıristiyanlar için şövalye onuru ne idiyse, ya da von Eschenbach için Hıristiyan inancı ne idiyse Frazer için de neden ve hakikat odur. Yani karşılaştırmalı yaklaşım, sezinlettiği serüven masalına bir giriş olarak beliren şeyde, yalnızca bir entelektüel anlam değil, aynı zamanda hakikate sapmaz bir bağlılıktan doğan toplumsal bir yararlılık da içerir. Bunun sonucu olarak, *Altın Dal*'ın gerçek kahramanı ya da protagonist'i, insanın yaşam tarzıyla ilgili bilinmeyen gerçekleri, aynı zamanda dehşet verici, kapsayıcı ve devrimci olabilen gerçekleri açığa çıkarmak için o güne dek bilinmeyen yollar keşfeden uygar bir kafa olduğunu kanıtlar. Kısacası, kahraman, Nero Wolf gibi insanoğlunun gizemli sorunlarını ve suçlarını koltuğunda oturup çözen Frazer'ın kendisidir. Eğer bu evinden çıkmadan sorunları çözme rolü, romans için temel olan araştırma ya da olağanüstü geziler kavramına aykırı düşüyor gibi görünüyorsa, başıboş dolaşan'ın çoğunlukla bir yazar olduğu kadar bir kitap olduğunu da anımsayabiliriz. Halk masallarının, baladların ve romansların değişik ve çok yaygın biçimleri bu konuda örnektir.[17]

Kuzey İtalya'daki kutsal krallığın yanıtını Güney Hindistan'da aramak, Frazer'in yaptığını ileri sürdüğü gibi, araştırmalarının amacına ulaşmak için uzak ülkelere giden Grail şövalyeleri geleneğine en uygun yoldur. Frazer de tıpkı onlar gibi nerdeyse farkına varmadan kendini yollarda bulmuştur. Şöyle söylüyor : "Olasılıklar her gün biraz daha geniş bir biçimde açıldı önümde; böylece adım adım, önümde uzayıp giden alanlara çekildim." (I, vii) Araştırmanın kendisi demek olan gezinin aynı temel imgesi, tüm kitabın asal çerçevesini sağlar. İlk bölümde akılcı kahraman, "daha geniş alana yayılacak bir araştırmanın" "sorunun çözümünün çekirdeğini içerebileceğine" karar verir. (I, 42-43) O da İason, Theseus ya da Odysseus gibi, kendisini dinlemekte olan yoldaşlarına "bir keşif gezisi" önerir : "Bu gezide garip yabancı insanlar, ondan da garip töreleri olan birçok garip yabancı ülkeler göreceğiz. Rüzgâr, direklerimizin iplerini zorluyor : yelkenlerimizi rüzgâra salıyor ve İtalya sahilini bir süre için arkamızda bırakıyoruz." (I, 43) On bir cilt ve yüzden fazla bölümün sonunda, bütün bu öngörüler gerçekleşmiş olarak, araştırmanın sonuna ulaştığını bildirir Frazer : "Uzun keşif gezimiz bitti, yelkenlimiz sonunda yorgun yelkenlerini indirdi limanda." (XI, 308)

Bu gezi ve inanılmaz serüven çerçevesi içinde *Altın Dal*'ın hem araştırması, hem de baş karakterleri romansla yakınlıklarını ortaya çıkarır. Kendisi bir yazın yapıtı değil bir antropoloji yapıtı yazdığını söylediği için doğallıkla pek belirgin olmasa da, Frazer'ın araştırmasında romans için zorunlu olan üç aşama da var. Bu üçlü biçim üzerindeki ikincil değişiklikler, kitabın üç ana konusu (büyü ve kutsal krallık, tabunun ilkeleri, ve ölen Tanrı miti ve ayini) ve üç baskısıdır; sonuncusu, sanırım, romansın kahramanının üçüncü girişimindeki başarısına denk düşmektedir. Araştırma aşamalarına gelince, geleneksel olarak, kahraman (protagonist) ile onun karşıtı (antagonist) arasında upuzun bir çatışmayı, sonunda birinin öldürüldüğü yaşamsal bir karşılaşmayı, ve nihayet araştırmaya dramatik bir çözüm sağlayan keşfi ve kahramanının yüceltilişini içerir. *Altın Dal*'da çatışma, insani inançlar ve

töreler üzerine yapılır. Daha özel olarak, birbirine zıt iki güç, çeşitli dinsel inanç türleri arasında, ya da genellikle dinsel inançlarla tümüyle laik olarak düşünülen inançlar arasında herhangi bir bağ olup olmadığına bir karar vermeye çalışır. Frazer kahraman olarak, yardımsız akıl ve nesnel bilimsel hakikat davasını, baş temsilcisi dinsel inançlara sahip insan olan sipere girmiş boşinan güçlerinin karşısına çıkarır. Bir anlamda, Grail söylencesinin kendisi gibi *Altın Dal* da bir haçlı seferinin, Robert Graves her zaman karşı çıksa da, son derece başka ve üstü örtülü bir haçlı seferinin ürünüdür.[18] Romans kalıbına benzerlik, Frazer'ın savıyla daha da artar : Frazer, toplumunun, "sağlam bir kalede yaşayan" ve kahramanı gözünü kırpmadan eskilliğin, bencilliğin ve güzelliğin çekiciliğiyle ayartacak olan güçlü ve yaşlı bir rakipten yayılan acılardan ve zayıflıklardan kurtulmasına yardım etmeyi görev olarak üstlendiğini ileri sürer (I, xxv-xxvi).

Akıl ile inancın ya da bilim ile dinin çatışması belki de sonsuz olmasına karşın, *Altın Dal*, araştırmanın ikinci aşamasını, savaşanlardan birinin ölümü aşamasını imgesel olarak göze alır. Bu durumda, yenilgi, Frazer'ın boşinan dediği geleneğin ve inancın temsilcisinin payına düşer. Bunun kitapta kesinlikle hangi noktada yapıldığını söylemek güçse de, bu ölüm anının yerini, dokuzuncu cilde eklenmiş olan "İsa'nın Çarmıha Gerilişi"yle ilgili not olarak saptamak çok yanlış bir şey olmayacaktır. Frazer, İsa'nın, benzerleri bütün Batı Asya'da çok iyi tanınan bir tanrının yıllık temsilcisi olarak öldüğünü göstermenin, "Nasıra'lı İsa'yı barbarca bir boşinanın daha bir sürü kurbanı düzeyine indireceğini, ve onun kişiliğinde, öldürülme gibi şanslı bir kaza sonucu yalnızca bir kurban değil ama aynı zamanda bir tanrı tacı giymiş olan bir ahlak öğreticisinden başka bir şey görmeme anlamına geleceğini" ima eder. (IX, 422-423) Frazer burada Nietzsche'yle güçbirliğine girer, çünkü bir tanrının ölümünü anlatırken, aslında tanrı olan kendi düşmanını öldürüyordur. Üçüncü aşamaya, keşif, coşku ve çözüm aşamasına gelince, hiç kuşkusuz, bütün incelemenin sondan bir önceki bölümünde olur bu. Frazer burada altın dal ile ökseotu arasındaki bağı keşfeder sonunda, bu da Aeneas, Balder ve Nemi'deki Orman Krallarının eylemleri için ortak bir açıklama bularak araştırmasını çözüme bağlama olanağını verir ona. Böyle yapmakla da, aslında, kendini, görevini yerine getirmiş ve daha sonraki bir kuşak kadar kendi kuşağı tarafından da tanınmayı garanti altına almış bir kahraman olarak yüceltmiş olur.

Geleneksel olarak romansın üç aşamalı araştırması bir ejderhanın öldürülüp yere gömülü hazinenin bulunmasına yöneliktir. *Altın Dal*'a döndüğümüzde, bir sürü romansa yetecek kadar ejderha ve hazineye rastlarız onda, fakat bunlar bizim peşinde olduğumuz şeyler gibi görünmez bize, bunun tek nedeni de, kahramanımız Sir James ile doğrudan, etkin ilişki içinde olmamaları değildir. Burada Northrop Fryer'ın önerisini yararlı bir ipucu olarak verebiliriz: labirent, ejderhanın ya da canavarın bir imgesidir.[19] *Altın Dal*'ın, kendi özgün konuları çevresinde boyuna dolanıp durma tekniğini gözlemlemiş olan herhangi bir kimse için — diyelim, dünya ve güneşle ilgili tabular, ergenliğe ulaştıklarında kız çocukların bir yere kapatılması, ateş şenlikleri, büyülü çiçekler, dıştaki ruhun yapısı ve bulunduğu çeşitli yerler, ve Balder söylencesi üzerinde uzun uzun durduktan sonra ökseotunun ele geçirilmesi güç altın dalla

nihayet özdeşleştirilmesinde oluğu gibi — burada çok büyük ve çok karmaşık bir labirent bulunduğu apaçıktır. *Altın Dal*'ın temelinde yatan mitin — sanki mit altında mit gibi — Theseus ve Minotauros miti olduğu oldukça bellidir. O zaman, akılcı kahraman Frazer'in öldürmek üzere aradığı canavar, ilk örneksel (archetypal) şekli, eskil mit, çağcıl folklor ve hem geçmişin hem de şimdiki zamanın ayinlerinden oluşan bir yarı-insan, yarı-hayvan olan bilisizliğin kendisidir. Yani canavar zihinseldir: Akla aykırı ya da yetersiz açıklamaların sağ duyuda kök salmış mantıklı zihine saldırısının yarattığı şaşkınlık, karmaşa.

Frazer'ın canavara tipik tepkisi daha başlangıçta, "Nemi'deki Diana tapımını açıklamak için anlatılan öykülerin tarih dışı olduğuna bizi inandıracak daha ayrıntılı kanıtlara gerek yok" derken görülür. (I, 21) Buna, kendi silahı olan karşılaştırmalı yöntemle yanıtlanabilecek akılcı sorular kurarak rakibini yenme kararlılığını da ekleyelim. Sonuç, çabucak şekil değiştiren canavarın peşinden labirente girişidir: "Hippolitos söylencesi ya da miti kadar tapımını da inceleyerek *daha derinliğine araştırmak* zorundayız" (I, 24) (italikler benim) gibi düşüncelerle daha da dramatize edilen bir olaydır bu. Geriye dönüşünü sağlama almak için arkasında hipotezlerden, sanılardan, sağ duyulu varsayımlardan ince bir zincir bırakır. Bunun karşılığında kazandığı ödül, yalnızca yanlış düşünce ve inançların (en azından kendi doyumu için) yok edilmesi değil, fakat aynı zamanda labirentte derine gömülmüş olan hazinenin ele geçirilişidir. Çünkü Frazer gibi bir araştırmacı için servetin ideal şekli, tutarlı bir biçimde sıralanmış, gizli şeylerin belirişindeki bilgelikle, konumuza dönersek, "insanlığın yabanıllıktan uygarlığa doğru uzun yürüyüşünde, ağır ve yorucu yükselişi"ndeki bilgelikle sonuçlanan bilgidir. (I, xxv.)

Arayış romansının yerini almış bir yapıt olarak *Altın Dal* üzerine daha çok şeyler söylenebilirse de — örneğin, acımayı ve korkuyu sevinç ve zevk biçimleri olarak öyle karmaşık bir şekilde kullanır ki, özgün romansın olağanüstü şeylerden çıkardığı gerilimler, endişeli bir melankoli, küçücük uysal bir büyü yaygın hale gelir[20] — özdeşliğin övgüsü için yeteri kadar şey söylenmiş bulunuyor. Ama yine de göz önüne alınması geren son bir nokta var. *Altın Dal* bir arayış romansı olsa bile, çağcıl yazın için önemini nasıl açıklayabilir bu? Buna verilecek herhangi bir yanıtın açıkça önemli yanları, onun arayış motifi, dinsel anlamı ve ilkörnek simgeciliği olabilirdi. Ama çağcıl yazının bir de, romansın idealize edilmiş dünyasıyla çatışır görünebilecek derinden ironik bir yapısı vardır. Bu nokta bizi yeniden daha önce belirtilen sorunun özelliklerine getiriyor — *Altın Dal*'ın biçemi ve yapısı. Özgün romansın ironi ile hiç kuşkusuz pek bir yakınlığı yoksa da, zaman bakımından bize en yakın romanslarda, ister Hawthorne'un isterse Hudson'ınkiler olsun, genellikle önemli bir ironi katkısı vardır. Aynı şey *Altın Dal* için de geçerlidir. Frazer'ın Anatol France'ı ve Ernest Renan'ı kendi düzyazı ustaları olarak görmesi boşuna değildi.

En duyarlı eleştirmenlerimizden biri, Joyce'un, Renan'ın ironi ve acıma karışımını kullanışına, aynı şeyin *Altın Dal* için de geçerli olduğuna işaret etmekte.[21] *Altın Dal*, Nemi'nin "düş-benzeri bir görünümü" ile başlıyor, anlatımın güzelliği, burada işlenmiş olan insani çılgınlıklar karşısında sevecen bir acımayı dile getiriyor. Buradan hemen, insan ile tanrı arasındaki, asal olmasa bile en azından tipik bir ilişkiye dayalı bir bileşik ironiye dönüşüyor

anlatım : "İç savaşta buranın [Nemi'nin] kutsal hazineleri, amaçlarını gerçekleştirmek için ilahi kutsamayı olmasa bile ilahi desteği sağlamanın yararını anlamış olan Octavius'un boş sandıklarını doldurmaya gitti. Ama onun bu olayda Diana'ya, kutsal amcası Julius Caesar'ın bir zamanlar Capitolino Jüpiter'ine davrandığı kadar kibarca davrandığını tarih söylemiyor bize : Caesar, tanrıdan üç bin pound ağırlığında som altını ödünç almış, ama bunu aynı ağırlıkta altın kaplama bakırla geriye ödememezlik etmemişti." (I, 4)

İroni amaçlarıyla karşılaştırma yöntemini kullanışı Frazer'ın asıl amacına daha uygundur. Aykırı şeyleri yan yana getirmekle yapılan ironi ingiliz yazınına yadsınamaz bir şekilde ağır Fransız vurgusuyla girmiştir, ama Frazer'ın anlı şanlı yönteminin çoğu kez aynı işlevi daha geniş bir düzeyde gerçekleştirme tarzı da gözden uzak tutulmamalıdır. Laforgue'un ve Corbiere'in en çalışkan iki öğrencisi olan T.S.Eliot ile Edith Sitwell'in aynı zamanda dikkatli *Altın Dal* okuyucuları olmaları da anlamsız değildir. Frazer'ın tekniğinin bir özelliği, Adonis ve St. John şenliklerinin anlatımındaki, görünüşte birbirine zıt ama aslında benzer törenlerin büyük ölçüde yan yana getirilişidir. (IV, 244 ve devamı) Bir başkası, örneğin "kilisenin, dince iyileştirme ve düzeltme uğruna, gerçek bir putatapar şenliği sözde bir Hıristiyan şenliğine dönüştürmüş olabileceği görüşünün, aslında bir olasızlık olmadığını" gözlerken yaptığı gibi, bir varsayımı ciddi bir biçimde küçümseyişidir. (I, 16) Bir Artemis tapınıcısının tanrıçaya ondalık vergisini ödediği söylenirken, ya da Kibele ve Attis'e Vatican bölgesinde tapınıldığı not edilirken yapıldığı gibi, karşıtlarının gizlemeye çalıştığı benzerlikleri alaylı bir biçimde ortaya koyan terim ve imgeleri kullanışı daha dolaylı ama daha anlamlıdır. Son olarak, komik amaçlarla kullanılan, ölen ve yeniden canlanan tanrı kavramı kadar kendisinin nirengi kavramlarına da yöneltilmiş ironi de vardır. Örneğin, aşağıdaki pasajda, Joyce'un *Ulysses*'te Hıristiyan ayinlerini alaycı bir biçimde ele alışının, H.C.E.'nin yükselişini ve düşüşünü daha güldürücü bir biçimde hikâye edişinin izlerini sezebiliyoruz : "Bu mitsel kişilik, iyi günler de kötü günler de geçirdiği uzun yaşamında dikkate değer bir inatçılık sergilemektedir. Çünkü Roma takviminde, ağustos'un on üçünde, Diana gününde yani, atlara bağlanıp sürüklenerek öldürülmüş olan Saint Hippolytus, putatapar bir günahkâr olarak iki kez öldükten sonra, tanrıya şükür, bir Hıristiyan aziz olarak yeniden canlandırılmış olan aynı adlı Yunan kahramanından başkası değildir, kuşkumuz olmasın." (I, 21)

Bir bütün olarak çağcıl yazınınki gibi Frazer'ın ironisi de, gerçekte, insan çılgınlığının alaycı bir tanınışı olarak başlar ve tanrıları taklit eden, toplumun gereksinimlerine kurban edilen, kitle piskolojisini çok iyi bildikleri için acımasız tuzaklarla, hilelerle iktidarı ele geçirip elinde tutan, ve kendilerinden daha büyük olarak düşündükleri bir başkasının önünde boyun eğerek alçalan insanların mitsel bir biçimde ele alınışına doğru genişler. Örneğin, Hardy'yi, Huxley'i, Lawrence'ı ve Joyce'u yeni ironi tarzlarını tipleştiren kişiler olarak alırsak, *Altın Dal*'ın, onların kadercilik, öfke, nostalji ve kopukluk ruh hallerini nasıl kapsadığını ve onları kendi toplumunda zaten var olan bilginin ansiklopedik görünümü içinde bütünleştirdiğini görebiliriz. O zaman, *Altın Dal*, antropolojik araştırmanın temel gerçekliği üzerine oturtulduğu, bir idealin romans arayışı ile düzenlendiği, kutsal mitler ve insan törelerindeki

ironiyle denetlenmiş olduğu için gerçekten de yirminci yüzyıl yazınında asal bir konuma gelmiş olur. Onu bu yazın'ın akılcı bir ilkörneği, dolayısıyla da kalıbı yapan da bütün bunlardır. □

Myth and Symbol, ss. 174-196
A Bison Book, University of Nebraska Press, Lincoln, 1967.
Çeviren : Mehmet H. Doğan

(1) Jerome H. Buckley, *The Victorian Temper* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1951), s. 245.
(2) *Sex, superstition* ve *survival* sözcükleri arasındaki ses uyumundan söz ediliyor burada. (çevirenin notu)
(3) Sir James Frazer, *Altın Dal*, 3.basım. (Londra: Mac Millan, 1911-1915) Frazer'dan alıntılar metinde bu basımın cilt ve sayfa numaralarıyla gösterilmiştir. (Yazarın sözünü ettiği basım, *Altın Dal*'ın 1890 tarihinde yapılan ve Türkçeye de çevrilen — bkz. *Altın Dal*, Payel Yayınları, Aralık 1991 — iki ciltlik ilk basımı değil, daha sonra Frazer tarafından genişletilerek 12 cilde çıkarılan basımıdır. Bu nedenle cilt ve sayfa numaraları bizdeki çeviriye haliyle uymamaktadır. Çevirenin Notu.)
(4) Herbert Read, *English Prose Style* (New, York: Pantheon Books, 1952) ss. 186, 191-193.
(5) Frazer'ın özel sekreteri R.A.Downie'nin alıntısı, *James George Frazer*'da (Londra : Watts and Co., 1940), s. 21.
(6) T.S. Eliot, "A Prediction in Regard to Three English Authors," *Vanity Fair*, XXXI, & (February, 1924), 29, 98.
(7) Dovnie'nin alıntısı (bkz. Note 5), s. 110.
(8) Ezra Pound, *Literary Essays* (Norfolk, Conn.: New Directions, 1954), s. 32. Soyut düşünmeye Frazer'ın katkısı genellikle hafife alınıyor, fakat Gilbert Ryle son günlerde onun yapıtlarının, yirminci yüzyıl felsefesinin "kuramsal karmaşıklığına" bir uyarı olduğunu ileri sürmektedir. Bkz. *The Revolution in Philosophy* (Londra, 1956), s. 3.
(9) H.N. Brailsford, "'The Golden Bough'", *The New Statesman and the Nation*, XXI (May 17, 1941), 502.
(10) Downie'nin alıntısı, s. 21. (bkz. not, 4)
(11) S.C.Chew, "Nemi and the Golden Bough", *North American Review*, CCXVIII (1923), 816.
(12) *Folklore in the Old Testament* [Eski Ahit'te Folklor] (New York: Macmillan, 1918), I, 3; *The Fear of the Dead* [Ölülerden Korku] (New York: Macmillan, 1933), I, 3; *Myths of the Origins of Fire* [Ateşin Kökenlerine Dair Mitler] (New York: Macmillan, 1930), p.I.
(13) Alıntının ikinci paragrafının ilk cümlesinden sonraki bölüm, metne daha sonraki 12 ciltlik basımda eklenmiş olduğu için, bizim *Altın Dal* çevirimizde bulunmamaktadır. (Çev. Notu.)
(14) Ezra Pound, *The Spirit of Romance* (Norfolk, Conn.: New Directions, 1952), s. 82.
(15) *Anatomy of Criticism*, (Princeton: Princeton University Press, 1957), ss. 136-137, 365.
(16) *Anatomy of Criticism*, ss. 186-202.
(17) *Anatomy of Criticism*, s. 57.
(18) Helen Adolf, *Visio Pacis* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1960), s. 11; Robert Graves, *Occupation: Writer* (New York: Creative Age Press, 1950), ss. 42-43.
(19) *Anatomy of Criticism*, s. 190,
(20) *Anatomy of Criticism*, s. 37.
(21) Harry Levin, *James Joyce* (Norfolk, Conn.: New Directions, 1941), 217.

"ÖTEKİ KRALLIK"

Özdemir İnce

Okuma eylemi, okur ile metin arasında geçen bir tür savaşa benzer. Kurallı bir savaş. Okur önündeki metni alışkanlıklarıyla, takınaklarıyla, yerleşmiş beğenileriyle, kısacası kendisiyle birlikte okumaya, daha doğrusu onlara göre okumaya eğilimlidir. Bir bakıma, kendini metne okutmaya çalışır. Metin direnir buna, okurun çekvalfını (su borularında bulunan, suyun akış yönünde açılan ve geri dönmesine engel olan tek yönlü kapak) açmak ve onunla iletişim kurmak ister. Okurun etkin olduğu bu tür okuma, gerçekte edilgen (pasif) okuma türüdür, ve genellikle belli bir beğeninin egemen olduğu dönemlerde bu tür okuma geçerlidir. Bu benmerkezci ve kendinden emin okuma türü, okurun alımlamasını, estetik bağlamda keşifler yapmasını, ne yazık ki, engeller. Hele metnin dolaşıma çıktığı ortamda, o metnin türü ve nitelikleriyle ilgili evrensel ölçüler ve kurallar bilinmiyorsa, ya da önemsenmiyorsa, okuma eyleminin gerçekleşmesi neredeyse olanaksızlaşır; okur zorbalaşır.

Çağdaş şiiri okumaya kalkışan bir okurun bilmesi gereken verilerden (dikkat ederseniz "doğrulardan" ya da "gerçeklerden" biri demiyorum) birini ele alalım: Roman Jacobson, 1921 yılında Klebnikov üzerine yazdığı denemede şunları yazar: "Sessel yapı, seslerle değil, ama sesbirimlerle (fonemlerle), yani anlamsal tasarımlarla birleşebilecek, onlara ortak olabilecek akustik tasarımlarla ilgilidir."[1] Jacobson'un düşüncesini açacak olursak, şu düşünceyi dile getirmek istediğini görürüz : Bir şiirin yapısı içinde, şiirin oluşturucularından biri olan ses, şiirin anlamsal yapısından bağımsız değildir; sözcüğün ve sözdiziminin çıkardığı ses anlama katılır, anlamın anlamına katkıda bulunur.

Bu veriden yararlanarak okuduğumuz şiirsel metinde karşılaşacağımız sözcük oyunlarının, sessel kuruluşların ne işe yaradıklarını kavramakta güçlük çekmeyiz: Şair ya sözcük ve sesle nedensiz oynuyordur, ya da onların aracılığıyla bir şiirsel anlam ya da anlam olanağı yaratmaya çalışıyordur.

Bir başka veri: Etkin okuma, bir anlam kurma eylemidir. Yani şairin kurduğu anlamın, yeniden kurulmasıdır.

Okur ya da eleştirmen olarak bu verileri yok sayarsak, metin karşısında zorbalaşırız.

Okuma eylemi, metni bütünsel olarak ele aldığımız için pek farkında olmayız ama, şu öğeleri içerir, şu duraklardan geçer:

1. Sözcük, 2. İmge, 3. Ses ve bürün (prozodi), 4. Sözdizim, 5.Anlam.

Okur bu beş öğeyle kendi alışkanlıklarını, kendi değerlerini çarpıştırır. Bu çarpışmanın sonuçlarına göre ve kendi yetenekleri oranında metinle ilişki kurar. Estetik iletişimin kurulması söz konusu ilişkinin oran, düzey ve niteliğine bağlıdır. Okur eğer o metinle karşılaştığı ana kadar, etkin okuma deneyimiyle nesnel ve öznel birikimi özümsemişse, çekvalfını bu yeni metne açar ve onunla iletişim kurar. Şiirin barındırdığı değerlerin ve varsa yeniliklerin ancak bu noktada farkına varır.

Böyle bir çerçeve içine oturttuğumuz zaman, Vecihi Sarısözen'in *Öteki Krallık*[2] adlı şiir kitabı, Türk şiirinin son on yıllık kesiti içinde yayımlanan ilk kitaplar arasında epeyce yadırgatıcı nitelikler taşıyor. Aslında Vecihi Sarısözen' in ilk kitaba gelişi de alıştığımız süreçten geçmemiş: Şair, bildiğim kadarıyla, "Gergedan" dergisinin 16.sayısında (Haziran 1988) yayımlanan ve bu kitapta yer almayan iki şiirin dışında dergilerde şiir yayımlamamış. Yani okurların ve şairlerin adına ve şiirine alışmadıkları, tanış olmadıkları bir şair. Bu alışılmamışlık ve tanışmamışlık yalnızca bu noktada kalmıyor, şiirin oluşum sürecinin yukarda belirttiğimiz duraklarını da kapsıyor. Sarısözen'in şiiri, Türk şiirinin bugünkü topludurumunun içinde marjinal niteliklere yakın olmasına karşın, evrensel şiirin ana gövdesinde yer alıyor. Sarısözen, Türk şiirinin bugünkü söyleminden sanki bilinçli olarak uzak durmaya çalışıyor: Ne gerçek dünyaya karşı köktenci bir yadsıma içinde, ne de imgelem ve dilin yarattığı dünyanın gözü kapalı tutsağı; Vecihi Sarısözen bir bireşimin peşinde: Yaşamı ve doğayı öğelerine ayrıştırarak, insani bir yasanın ilkelerine uygun olarak yeniden kurmaya çalışıyor. Fakat imgelemin yarattığı dil, gerçekliği ihmal etmiyor ya da onu yaralamıyor. Çünkü eğretileme yöntemi, bilinmeyeni bilinir kılmaya yönelik : Örtmüyor, tam tersine açıyor:

> Şimdi gözümün önünde bir yıldız kaydı
> kaç bin yılı geçmişte,
> durduramadım seni sevmeyi.
> Burada kıyıya kadar iniyor
> yaseminlerin kokusu
> ağzımdan öpüyor yalnızlığım.
> Ben adının içindeyim.

Valéry, "Bir şiir intellect'in (anlık, müdrike) şenliği olmalıdır," der. Buna karşılık André Breton, şiirin intellect'in iflası olması gerektiğini savunur. Şiirimizin büyük bir çoğunluğu intellect'in ne yanındadır, ne de karşısındadır; onun ortamının tamamen dışındadır, onun yerine mantığı (logos) geçirmiştir. Açmaz burada : Şiir, bir bakıma telkin dilinin en yüksek biçimi olduğu halde, mantıksal dil matematiğin en ideal biçimidir. Türk şiirinin büyük bir kesimi logos'u intellect sanmıştır. Oysa, Vecihi Sarısözen intellect, pathos (duygulanım), pathetikos (duyarlık) ve mithos arasında sağladığı bileşimle şiirin yolunu buluyor. Bu noktada, şiirimizin büyük bir kesiminin zayıf karnıyla çelişiyor. Yanlış anlaşılmasın : Ben burada bir başyapıttan değil, bir şairin doğru ve

Akgün Akova

BURNUMDAN GELDİ BAHAR

ey kafa ütüleyen külüstür okul!
mahçup ettin bizi yaşama...

camları gri boyalı derslik
ve çocuklar
ve hiçbir kalemtıraş açamıyordu
nisanı

(voltajı düşük okullar hurdaya çıkarılınca toptan
şişirme bilginin yerini alınca gerçek
cıcır cıcır yırtarak sayfayı
iptal edebilirsiniz
bu leyla limon şiiri)

çağdaş yönteminden söz ediyorum. Ama bu yöntemin uygulandığı şiirlerin sıradan olmadığını ve günümüz ortalamasının çok üzerinde olduğunu da söylemek isterim.

Vecihi Sarısözen'in uyumsuzluğu burada bitmiyor : Şiirimizde ancak ender şairlerin dışında kalabildiği bulanık suya daha ilk kitabıyla girmiyor. Şiirimizin, genel yapı olarak, şiirsel bilincinin saydam olduğunu söylemek ne yazık ki oldukça güç. Dolaşımdaki büyük çoğunluğun dilinin pasaklı oluşu, imgelerin belirgin bir hedefe (gönderilene) ulaşamaması, çağrışımların nedensizliği, şiirsel yapının amorfluğu, şiirsel bilincin bulanıklığından kaynaklanıyor. Vecihi Sarısözen'in şiirine bu hastalık bulaşmamış : Dili pasaklı değil; imgeler belli bir hedefe ulaştıktan sonra metne geri dönüyorlar ve anlamlarını büyük bir oranda şiirsel metnin bağlamında kazanıyorlar; çağrışımlar rastlantısal ve nedensiz değil, şiirsel mantığın işlemesini engellemiyorlar, ve bu sayede bir şiirsel anlam kuruluyor.

Vecihi Sarısözen'in şiirinin kökleri bir yapıntı dünyada : Gündelik yaşamın şiire ancak bir yansıma, bir öz olarak girdiği görülüyor. Kitabına *Öteki Krallık* adını vermesi bunun kanıtı olabilir. Tortuları ve posasından arınmış nesnel dünya şairin imgeleminde bir "öteki" dünyaya dönüşüyor : Hem kendisi olan, hem kendisi olmayan bir dünya. Böyle bir dünyanın kolayca gerçeksizleşmesi, kapalı bir soyutluğa düşmesi tehlikesi var; ama Vecihi Sarısözen'in, sözcükleri soyut imler olarak değil de, nesne-sözcükler ya da sözcük-nesneler olarak kullanması bu tehlikeye engel oluyor ve söz konusu dünya maddileşiyor, "öteki" olurken "kendi"si olma niteliklerini de koruyor.

Bu noktada bir yabancılaşmadan söz edilebilir mi? Bir yabancılaşmadan söz etmek şaire haksızlık olur. Olsa olsa bir kavramlaşmanın, nesnelerin kavramlaşmasının altı çizilebilir. Bu olguyu şairin faunasında (belli bir bölgede yaşayan hayvanlar) ve florasında da (belli bir bölgenin bitki örtüsü) görüyoruz : Teke indirgenmiş sarıasma kuşu, teke indirgenmiş meşe doğadan gelip yazıya dönüşmüyorlar, tam tersine yazıdan çıkıp doğaya katılıyorlar. Böylece bir *fable* dünyası kuruluyor sanki. Böylece bir kişileşme ve bir adım sonra da simgeleşme başlıyor: *"Anahtarını yitiriyor bir kent / ve açamıyor artık kendini./ Bir kısrak kopuyor ıslak / kasıklarından, yedi kez dönüyor evreni / ve bir gençlikte karar kılıyor."* Şair kendi "ben"ini bu fable dünyasının faunasında ve florasında arıyor. Zamansız ve mekânsız bir şiir bu, zamanın ve mekânın denetiminin, yönlendirmesinin dışında, dondurulmuş bir anın ve durumun şiiri: *"Defne yağıyla ovulmuş / ince bir beden bu nisan"* ya da *"Gizem kokusu / yapraklarını ovuşturunca."* gibi dizelerin yarattığı lirizm bu yüzden demirbaş ve beylik bir lirizm değil; şair herhangi bir lirik duruma uygun sözcük bağlaşımı aramıyor, tam tersine nesnelerin kişileşerek yarattıkları bağdaşımda buluyor onu.

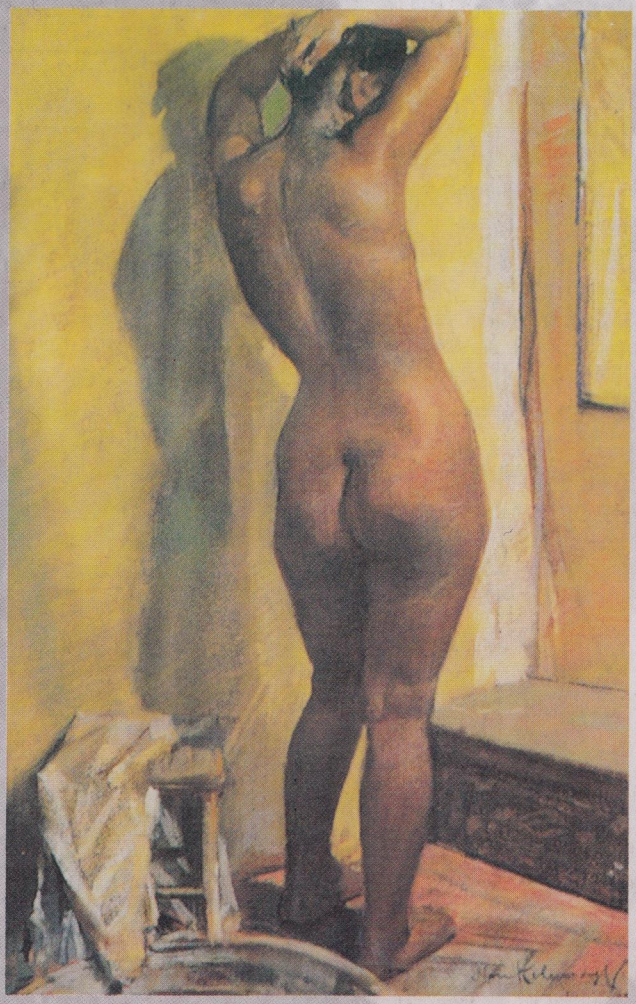
Vecihi Sarısözen'in şiiriyle son on yılda şiir dünyasına giren şairlerin büyük çoğunluğunun oluşturduğu dolaşım arasında bir ortak payda bulmak oldukça güç; onların şiir küresinde yer almıyor. O daha çok Fazıl Hüsnü Dağlarca'ya, Melih Cevdet Anday'a ve bir ölçüde de çobanıl şiirlerin Oktay Rifat'ına yakın. Öte yandan, Alain Bosquet, René Char ve Yves Bonnefoy'yı dikkatli okuduğu anlaşılıyor. Fakat kaba bir etkilenme söz konusu değil; yalnızca şiirsel *hiza ve istikamet*'e bakarken bu şairlerin varlığını unutmuyor.

Şairin kurduğu fable dünyasına yerleştirdiği "insan" bu dünyaya dışardan bakmıyor, onun içinde, onlarla birlikte ve uyum halinde. Çünkü nesnel ve metafiziksel bir insan, bir ilkörnek (archétype). Bu yüzden uyumlu. Ben bu insanın biraz toplumsallaşmasını, kirlenmesini isterdim. Bu insan, şairin felsefi ve kavramsal zaman ile mekânını tarihsel ve toplumsal bir düzleme oturtup, uyumsuzluğuyla şiirlere bir başka boyut ekleyebilirdi. Bu şiirle, bir alımlayıcı olarak örtüşmediğim bu nokta, yani şiirin insanının bir toplumsal insan değil de, biyolojik bir insan oluşu, belki de şairin şiirinin ana eksenini, "vision"unu oluşturuyordur. Bu da şiirin bir başka düzlemde okunmasına olanak verebilir, ve o zaman bir başka çağrışım ilişkisi kurulur.

Sonuç olarak, Vecihi Sarısözen'in *Öteki Krallık*'ı, diliyle, şiir yapısıyla, homojen imge ve çağrışım düzeniyle, kaosun içinde uyum arayışıyla çok ilginç bir ilk kitap. □

(1) J.-M. Adam, *Pour lire le poème*, s.75. Ed. A-de Boeck, Bruxelles, 1985, Paris - Gembloux, 1985.

(2) Vecihi Sarısözen, *Öteki Krallık*, Gece Yayınları, 1992



Nü, pastel, 48x31 cm